





ENCYCLOPÉDIE-RORET.

NOUVEAU MANUEL

COMPLET

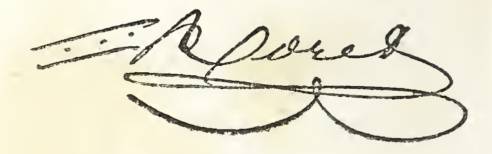
D'ARCHÉOLOGIE.

TOME DEUXIÈME.

PREMIÈRE PARTIE.

AVIS.

Le mérite des ouvrages de l'*Encyclopédie-Roret* leur a valu les honneurs de la traduction, de l'imitation et de la *contrefaçon*. Pour distinguer ce volume, il portera, à l'avenir, la *véritable signature* de l'Editeur.



Prix du texte, 3 vol.	10 fr.	50 c.
— de l'Atlas composé de 40 Planches. .	12	»
— de l'ouvrage complet.	22	50

MANUELS-RORET.

NOUVEAU MANUEL

COMPLET

D'ARCHÉOLOGIE

OU

TRAITÉ SUR LES ANTIQUITÉS GRECQUES, ÉTRUSQUES, ROMAINES, ÉGYPTIENNES, INDIENNES, ETC., ETC.

TRADUIT DE L'ALLEMAND, DE M. O. MULLER,

Par M. **P. NICARD**,

MEMBRE DE PLUSIEURS SOCIÉTÉS SAVANTES.

Ouvrage accompagné d'un Atlas renfermant un grand nombre de Figures et de Tableaux synchroniques.

TOME DEUXIÈME.

PREMIÈRE PARTIE.

PARIS,

A LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET

RUE HAUTEFEUILLE, Nº 10 BIS.

1841.

NOUVEAU MANUEL

COMPLET

D'ARCHÉOLOGIE.

I. SECTION PRINCIPALE.

PARTIE TECHNIQUE.

§ 269. Nous distinguons (aux termes du § 22.) 1
parmi les arts qui représentent dans l'espace, d'abord ceux qui, liés à une activité pratique, produisent et inventent des meubles, vases, édifices conformes d'un côté aux besoins et aux buts divers de la vie extérieure, et de l'autre aux sentiments intérieurs de l'esprit humain. C'est cette dernière conformité qui les élève jusqu'à l'art, et 2
c'est sous ce rapport que nous devons plus particulièrement les envisager ici.

1. ÉDIFICES.

Architecture.

§ 270. La variété infinie des édifices destinés à 1
satisfaire aux besoins de l'homme, ne permet de les définir qu'en les embrassant sous une même pensée générale, qui est celle-ci : formes inorganiques représentées au moyen de la matière empruntée à une nature privée de vie, et qui, occupant, marquant ou limitant d'une manière

immédiate l'espace de la terre, portent en elles-mêmes un caractère de solidité et de durée. Dans quelque construction que ce soit, on pourra distinguer : 1° la matière et la manière de l'employer; 2° les formes que la main humaine lui imprime; 3° la destination particulière et les motifs de la disposition et de l'ordonnance, qui caractérisent les différents genres d'édifices.

1. Toute autre définition n'exclut-elle pas les tumuli, chromlecks, chaussées, aqueducs, souterrains et enfin les vaisseaux (constructions qui sont destinées à occuper la surface mobile de la terre, en tant qu'elle peut être occupée). Les idées rendues par les mots habitation, tombeau, séjour et autres semblables, ne sauraient cependant être comprises dans cette définition.

2. L'exposition suivante en forme de compendium ne peut être qu'une pure nomenclature, c'est à l'enseignement oral à fournir les éclaircissements et les exemples nécessaires. A cet effet on consultera utilement les nombreux commentateurs de *Vitruve*, surtout *Schneider*, avec les planches gravées sur cuivre de l'Arch. de Vitruve, dans l'édition donnée par A. Rhode. Berlin. 1801.; *C.L. Stieglitz*, BAUKUNST DER ALTEN, ARCHITECTURE ANTIQUE. Leipz. 1796. 8. avec 11 pl.; du même, ARCHAEOL. DER BAUKUNST DER GRIECHEN UND ROEMER. 2 parties. 1801. 8. avec planches et vignettes, et GESCH. DER BAUKUNST. Nuremb. 1827.; surtout *A. Hirt*, BAUKUNST NACH DEN GRUNDSAETZEN DER ALTEN, L'ARCHITECTURE D'APRÈS LES PRINCIPES DES ANCIENS. B. 1809. f.; en outre, WIEBEKING BUERGERL. BAUKUNST. ARCHITECTURE CIVILE. 1821. *Durand*, RECUEIL ET PARALLÈLE D'ÉDIFICES DE TOUT GENRE (texte par Le Grand). P. a. VIII. *Rondelet*, L'ART DE BATIR. 1802.— 17. 4. vol. 4. *Lebrun*, THÉORIE DE L'ARCHITECTURE GRECQUE ET ROM. P. 1807. f. *Canina*, ARCHITETTURA CIVILE. 3 vol. f., peut-être bien encore inachevée.

1. *Matériaux employés dans les constructions.*

1 § 271. Premièrement : *les pierres*. On se ser-

vit en Grèce, pour les besoins de l'architecture, d'une grande quantité de marbre tiré des carrières de l'Hymète, du Penthelicon, de Paros, des environs d'Ephèse, du Proconnesos, mais aussi du tuf et du spath calcaires de différentes contrées de ce pays. A Rome on employait originairement dans 2
les constructions, le tuf volcanique de couleur noir, nommé par les anciens LAPIS ALBANUS, et par les modernes Peperino; ensuite du tuf calcaire ou stalactite de Tibur, plus dur, dit Lapis Tiburtinus, maintenant Travestino; jusqu'à ce que, le 3
goût du marbre s'étant de plus en plus accru, on se servît de préférence, outre du marbre blanc, originaire de Grèce ou de Luna (Carara), des espèces de marbre vert, jaune ou de diverses couleurs.

1. Λᾶς est la pierre la plus ordinaire, λίθος est une meilleure espèce de pierre. Le marbre se disait λίθος λευκός, plus rarement μαρμάρινος. Πῶρος, πώρινος λίθος, PORUS LAPIS, dans *Pline*, est un tuf calcaire plus léger, mais moins friable, qui fut employé dans la construction des temples de Delphes et d'Olympie. C'est à tort que quelques auteurs parlent d'un MARMO PORINO. Κογχίτης λίθος, Muschel-Kalk ou marbre (LUMACHELLA BIANCA ANTICA) était très-commun surtout à Mégare, *Paus.* 1. 44. 9.; *Xénoph.* ANAB. III. 4. 10., semble le nommer κογχυλιάτης.

2. Le tuf calcaire appelé GABINUS FIDENAS, et le tuf moins tendre dit VOLSINIENSIS, semblables à la LAPIS ALBANUS. Le tuf (LAPIS RUBER, dans *Vitruve*) est moins propre à bâtir. On distingue STRUCTURÆ MOLLES (L. ALBANUS) TEMPERATÆ (L. TIBURTINUS) DURÆ (silex, mais surtout le basalte).

3. V. plus bas le § 312. surtout pour le marbre blanc. Sur l'emploi du marbre de couleur (*Menander*, ETIAM DILIGENTISSIMUS LUXURIÆ INTERPRES PRIMUS ET RARO ATTIGIT). *Plin.* XXXVI, 5. Les marbres de couleur que

l'architecture romaine recherchait de préférence sont : NUMIDICUM, GIALLO ANTICO, jaune doré avec des veines rouges; ROSSO ANTICO, de couleur rouge très-foncée (le nom antique est inconnu); PHRYGIUM, S. SYNNADICUM, blanc avec des raies rouges de sang, PAONAZZO (*Leake* a retrouvé les carrières de Synnada, ASIA MINOR. p. 36. 54.) CARYSTIUM, ondulé avec des veines de talc vert (cipollino); PROCONNESIUM, qui est regardé comme BIANCO E NERO; LUCULLEUM ET ALABANDICUM, NERO ANTICO; Chium, avec des taches de diverses couleurs, MARMO AFRICANO. Le LACEDÆMONIUM MARMOR est (selon *Corsi*) un porphyre vert, que les ouvriers marbriers nomment serpentin; le lapis ophites un serpentin véritable, nommé VERDE RANOCCHIA. Le phengiste de couleur claire transparente, que Néron employa à la construction d'un temple, ne paraît pas être encore bien déterminé et connu. Outre ces marbres on trouve employés dans les monuments d'architecture à Rome des brèches, des espèces de porphyres, basaltes (LAPIS BASANITES, Cf. *Buttmann*, MUS. DER ALTERTHUMS. W. II. p. 57 et s.), granits (d'Ilva et Igilium; dans les environs de Philæ, vers l'an 200 après Jésus-Christ, on en exploitait encore beaucoup, *Letronne*, RECHERCHES. p. 360.).

1 § 272. La manière de traiter ces matériaux est triple : 1. Le roc est taillé et creusé chez les Grecs et les Romains seulement en catacombes, et çà et là en panées et nymphées. 2. Les pierres détachées du sol et isolées, sont assemblées et liées (λογάδες λίθοι, *cæmenta, opus incertum*) telles qu'elles ont été trouvées ou brisées. 3. Les pierres sont
2 taillées, tantôt de formes irrégulières et polygonales, comme pour les murs de Mycènes et d'autres endroits et la Via Appia; tantôt à angles droits et régulièrement (σύννομοι λίθοι, πλίνθοι) et employées à former l'*isodomum, pseudisodomum* et *reticulatum opus* (δεκτυόθετον, avec des lignes diagonales
4 et transversales). L'architecture primitive aime

les grandes masses et emploie aussi généralement
des matériaux choisis, quand il s'en trouve à sa
disposition; la plus récente revêt ordinairement
des massifs construits en briques ou en moellons
avec des plaques de marbre précieux. L'ancienne
ne lie presque jamais les pierres au moyen d'au- 5
tres matières, ou se contente de les assembler au
moyen de chevilles en bois, de crampons en bronze
ou de queues d'aronde; la nouvelle prodigue le
mortier. Outre la taille ordinaire de la pierre, 6
on voit de bonne heure une espèce de tour employé à tourner, surtout quand la matière offre peu de résistance, le fût des colonnes (*Turbines*); on sciait également le marbre (avec la scie de Naxos, § 317, ou d'*Ethiopie*.)

2. Les λιθολόγοι (*Balcken.* OPUSC. T. II. p. 288. RUHNKEN AD TIM. p. 175.) assemblent ces λίθους λογάδας, dont il est souvent question dans *Thucyd.* dans une acception étendue, l'OPUS INCERTUM comprend les constructions primitives dites Cyclopéennes, § 45. Cf. *Klenze*, AMALTHEA III. P. 104 et s.

3. Sur πλίνθος, surtout l'inscription du T. de J. Polias, *Boeckh*, C. I. p. 273. l'ISODOMUM se trouve expliqué par la signification de δόμος, CORIUM, une couche de pierre horizontale. L'EMPLECTUM est formé de la réunion de l'isodomum, dans les FRONTES et DIATONI (murs de face et latéraux) avec l'INCERTUM comme remplissage.

4. V. plus haut § 46. 49. 81. 154. Les pierres de l'architrave du temple de Cybèle à Sardes ont de $17\,^2/_3$ jusqu'à $23\,^1/_3$ pieds (5.^{m}85 à 7.^{m}58) de longueur, sur $4\,^1/_3$ p. (1.^{m}30) de hauteur. *Leake*, ASIA MIN. p. 344 et s. Dans les propylées d'Athènes, les pierres qui tiennent lieu de poutre sont longues de 17 (5.^{m}52) et même de 22 p. (7.^{m}15). TOPOGR. OF ATH. p. 18 s. Une ἁμαξιαῖος λίθος § 106. (λᾶας ἁμαξοπληθής. Eur. Phœn. 1175.) remplit une voiture de charge tout entière. Dans les constructions élevées par les Romains, telles

que ponts, arcs de triomphe, des pierres isolées se montrent aussi souvent comme autant de membres puissants et importants du corps de l'édifice. Quelques pierres du trilithon à Balbec ont jusqu'à 60 pieds (19.m 50) de long. *Richter*, WALLFAHRTEN, PELERINAGE. p. 87. — Le palais de Mausole fut, au dire de *Plin.* XXXVI, 6., le premier exemple d'une construction en briques revêtue de plaques de marbre.

5. V. plus haut § 47. 106. Les crampons et les queues d'aronde se nomment τόρμοι (l'interprète de *Diodore* II. 7.) ou γόμφοι; et nous les trouvons aussi employés fort souvent à Rome.

6. Sur la manière de tourner, *Klenze*, AMALTH. III. p. 72. L'emploi de la scie (*Plin.* XXXVI. 9.) était de la plus grande utilité dans le travail des tuiles en marbre § 53. 2.; aussi en attribue-t-on l'invention à un *Naxien*.

1 § 273. Secondement : le *bois*. Cette *matière*, la plus facile à se procurer et à travailler et dont l'influence sur la forme de l'architecture primitive des temples dut être conséquemment égale à cette facilité-là même, se trouve de moins en moins employée dans la construction des monuments publics ou reléguée d'abord dans le toit des monuments publics, (dans les temples de l'Attique, le toit était aussi ordinairement en pierre) et au-dessus du toit dans le faîtage; elle en fut bannie entièrement lorsque l'usage des voûtes devint général. La charpente continua au
2 contraire à être à Athènes (il n'en fut pas ainsi à Alexandrie, § 150.) le mode de construction le plus usité des constructions particulières de peu d'apparence.

1. V. § 52. et Cf. le T. Toscan, § 171. Dans le T. d'Ephèse le toit était en bois de cèdre (*Plin.* XVI. 79.), les caissons en cyprès, *Vitruve*, II. 9; de là l'incendie, § 81. rem. 1. I.

Principaux membres de la *charpente:* TIGNA, poutres; COLUMEN S. CULMEN, comble ou faîtage proprement dit; CANTHERII, chevrons; TEMPLA, filières; ASSERES, lattes (DELICIÆ FESTUS).

Sur le bois de construction (MATERIA), *Vitruve*, II, 9. PALLAD. XII. 15. ABIES, QUERCUS, ESCULUS, CUPRESSUS, LARIX, ALNUS, ETC.

§ 274. Troisièmement : parmi les *matières* 1
molles que l'on traitait plastiquement, l'argile en forme de briques, séchée à l'air ou cuite au feu, servit surtout en Lydie, en Egypte et à Babylone, mais en Grèce aussi bien qu'à Rome plus
tard, à la construction des édifices publics. La 2
chaux délayée dans l'eau et ensuite mélangée avec du sable ou avec la terre de Pouzzolane volcanique (PUTEOLANUS PULVIS), était employée comme mortier pour lier les pierres entre elles, ou à la préparation d'un carrelage et dans d'autres
buts semblables; la chaux, le plâtre, la poussière 3
de marbre servaient comme enduit (tectorium, κονίασις) dans la préparation duquel les anciens étaient aussi habiles que soigneux, et pour les travaux de stuccature (albanum opus) et autres de même nature.

1. Les murs de Mantinée (sur une fondation en pierre, *Xen.* HELL. V, 2, 5.); les anciens murs d'Athènes qui regardent le midi (HALL. ALZ. 1829. N. 126.); plusieurs édifices à Olympie (ruines en briques); de petits temples de toute espèce dans *Paus.*; le palais de Crésus à Sardes, celui d'Attale à Tralles, et celui de Mausole à Halicarnasse, étaient construits en briques. Les tuiles longues d'un pied et demi (488 milli.), larges d'un pied (325 milli.), se nommaient LYDION, certainement parce qu'elles étaient d'un usage général en Lydie. Mouler les briques s'exprimait par πλίνθους ἐλαύνειν. Les tuiles des anciens sont en général moins élevées et plus larges que les nôtres.

En Italie, murs antiques, en briques, à Arrezzo, une des métropoles de la plastique, et Mevania. Dans Rome antique on bâtissait communément les murs de brique sur un soubassement en pierre, *Varron*, dans *Non*. S. V. SUFFUNDATUM. Dans la suite les murs des constructions particulières, auxquels on donnait peu d'épaisseur à cause du manque d'emplacement, parurent, lorsqu'ils étaient construits en briques, trop faibles pour porter de nombreux étages. *Vitruve* II, 8. On bâtissait les habitations des champs en briques non cuites au four et en argile. *Agathias*, II, 16. Les Romains empruntèrent à Carthage les murailles en argile battue (Pisé).

2. La terre de Pouzzolane (tuf de Walcke) était aussi d'une grande utilité pour les fondations, notamment pour celles qui étaient élevées dans l'eau, et pour les voûtes de jet, comme celles des thermes. Mais dans les constructions grecques faites dans l'eau, comme par exemple dans les murs du port de Clazomène, le mortier semble très-compacte et comme glacé. *De la Faye*, RECHERCHES SUR LA PRÉPARATION QUE LES ROM. DONNAIENT A LA CHAUX. P. 1777.

3. Les murs en moellon, mais revêtus d'un enduit fait avec beaucoup de soin, sont à Pompeï les plus communs. § 192. rem. 4. Dans la maison du Faune on trouve entre le mur et l'enduit des plaques de plomb. Murs semblables en Grèce, par ex. un T. de Neptune à Anticyra, λογάσιν ὠκοδομημένος λίθοις, κεκονιάται δὲ τὰ ἐντός. *Paus.* X, 36, 4.

1 § 275. Quatrièmement: les *métaux*. Employés dès les temps les plus reculés de la civilisation Grecque, surtout à l'ornementation et au revêtissement des différentes parties de l'architecture, et même, à ce qu'il paraît, à l'intérieur des édifices, ils cessèrent ensuite d'être appliqués aux
2 membres importants de l'architecture, jusqu'à ce qu'ils reprirent faveur sous les Romains, pour les toitures notamment d'une grande dimension.

1. Plus haut § 47-49. PRISCI LIMINA ETIAM AC VALVAS EX ÆRE IN TEMPLIS FACTITAVERE, *Plin.* XXXIV,

7. Apollon. Rh. III, 217. *θριγκὸς ἐφύπερθε δόμοιο λαΐνεος χαλκέῃσιν ἐπὶ γλυφίδεσσιν* (triglyphes) *ἀρήρει.*

Sur les chapiteaux corinthiens en or et ivoire, § 154. rem. 2. Cf. 194. rem. 5. Sur ceux en bronze provenant de Syracuse, qui ornaient le Panthéon, et sur les chapiteaux du portique corinthien de Cn. Octavius, *Plin.* ubi suprà.

2. Sur la toiture du Panthéon, du T. de Roma, du forum de Trajan. V. § 192. rem. I. I. b. 191. Une CONCAMERATIO FERREA dans une inscr. de l'époque de Trajan, *Orelli*, INSCR. N. 1596. 2518.

2. *Formes fondamentales géométriques simples.*

§ 276. *Formes principales :* 1° La ligne 1
droite et la surface *plane*, qui semble tantôt monter, tantôt tout-à-fait horizontale, tantôt inclinée; la dernière se rapproche soit de la surface horizontale, comme dans le toit, soit de la surface verticale, comme dans les pieds droits des portes et des fenêtres pyramidales : une surface inclinée occupant un milieu, est contraire aux règles de la bonne
architecture. 2° La ligne et le plan courbes, qui 2
embrassent tantôt des lignes droites montantes, cylindriques ou coniques, comme dans les colon-
nes; tantôt occupent une surface plane par des 3
formes de voûte hémisphériques ou elliptiques ou voisines de celles-là (§ 288). Les dimensions de
ces plans, aussi bien que leurs rapports entre 4
eux, sont déterminés et fixés par les lois de la Statique et de l'Esthétique (rapports de nombre simples, concordance symétrique, prédominance d'un certain nombre de lignes principales) que les Grecs observèrent pratiquement dans toutes leurs finesses.

1. Le temple d'Ocha, l'Erechtheion, le T. de Cora, § 261.

ont des fenêtres semblables ; Vitruve décrit, d'après les architectes grecs, des portes de cette espèce.

2. Les cylindres proprement dits ne se trouvent que dans les cryptes ou souterrains, comme par exemple à Eleusis, § 110. rem. 5, et dans des bains romains. La colonne ordinaire serait un cône coupé en haut, sans l'entasis.

1 § 277. *Formes* ou *membres*, *subordonnés*, *intresécants*, *sécants et préparatoires.* 1° Lignes droites : 1. FASCIA, les bandes ; 2. TOENIA, la plate-bande ; 3. QUADRA, le tailloir, le filet, listeau ou petit carré d'une moulure (*Listello*) ; 4. supercilium, l'orlet ; 5. le haut et bas congé
2 incliné. 2. Lignes courbes : 1. TORUS, le tore, gros anneau, bourrelet aussi (*Toro*) ; 2. ECHINUS, l'ove ou quart de ronde (*Ovalo*), a. supérieur, b. inférieur ; 3. ASTRAGALUS, l'astragale, l'anneau (*Tondino*) ; 4. *Striæ*, *striges*, les cavets, cannelures ; 5. *Cymatium doricum*, la cymaise dorique, cavet, demi-cavet, gorge, moitié de scotie (*sguscio*), a. en haut à gueule droite, b. en bas, renversée ; 6. *Trochilus*, le trochile, le cavet formé des deux quarts de cercle inégaux (SCOZIA) ; 7. *Apophysis*, *Apothesis*, le congé haut et bas dans une ligne courbe ; 8. *Cymatium lesbium*, la cymaise lesbienne, talon, *gueule*, à *gueule* droite (*gola dritta*), le quart de cercle inférieur en dehors, a. montant (*Sima*), B. incliné. b. à gueule renversée ou talon (*gola rovescia*), a. montant,
3 b. incliné. Plusieurs de ces membres forment un renfoncement qui n'est pas visible dans le plan de la surface générale, mais qui produit, aux yeux de celui qui les regarde de bas en haut, une interruption et des ombres d'un bon effet.

2. La différence qui existe entre la cymaise (CYMATIUM) DORICUM ET LESBIUM, consiste en ce que les Doriens appliquaient les membres les plus simples, par ex. le simple quart de cercle, tandis que les Lesbiens cherchaient à mettre plus de variété dans l'art, de là leur οἰκοδομή, selon *Aristote. Eth. Nic.* 10, 7. et *Mich. Ephes.* sur ce passage, exigeait-elle un κανών qui se prêtât aux circonstances.

Les ornements qui accompagnent ces membres furent, dans les premiers temps, peints avant d'être exécutés en marbre. Le tore reçut les cannelures ou les rubans entrelacés, l'astragale, les perles (ASTRAG. LESBIUS, chapelet, Pater noster) l'echinus, les OVES et langues ou dards de serpents (OVI, OVALI); la cymaise lesbienne, les feuilles (ou plutôt les coquilles, κάλχαι dans l'inscription de l'Erechtheion, C. I. p. 282), le tænia, l'ornement méandrique A LA GRECQUE. Le bec d'aigle, ainsi nommé, c.-à-d. un bourrelet rostriforme creux en dessous semble, dans les temples peints, remplacer l'orlet des feuilles de roseau qui y sont figurées et courent sous cet orlet. L'échine avec l'astragale se nomme dans l'inscription mentionnée ci-dessus comme une pierre ajoutée exprès, γογγύλος λίθος. Il règne dans l'ornementation grecque plus de liberté et de caprice; chez les Romains, au contraire, elle est plus mécanique.

3. Les Grecs aimaient beaucoup, dans les meilleurs temps de l'art, ces fouillures? On en rencontre sous le larmier et aux corniches de l'entablement et des pilastres sous le bourrelet.

3. *Parties ou membres de l'Architecture.*

§ 278. Les membres de l'architecture qui naissent de la combinaison et du rapprochement des formes géométriques, renferment déjà en eux-mêmes la tendance bien marquée vers un but architectonique, mais ne l'atteignent ordinairement que lorsqu'ils forment un seul tout par leur réunion. Ils peuvent être divisés en membres qui portent, membres qui sont portés, et membres placés au milieu. Parmi les membres qui *portent*, 2

là *colonne* est la forme donnée tout naturellement,
là où quelques points isolés, qui soutiendront et
porteront ensuite par la cohérence de la masse ce
qui se trouve entre eux, doivent eux-mêmes être
soutenus de la manière la plus sûre et la plus dura-
ble. La colonne est un corps destiné à porter, ache-
vé en soi, renfermant un axe vertical, qui trouve sa
propre solidité dans la forme conique ou dans l'a-
mincissement de haut en bas (CONTRACTURA) et
qui, d'un autre côté, se rapproche de la forme de
3 l'entablement par la plate-bande. La forme parti-
culière de la colonne dépend principalement de la
manière dont cette plate-bande qui porte l'enta-
blement se trouve liée et unie à la partie supé-
rieure du fût; ce qui dans la colonne *dorique*
(§ 52), expression la plus claire et la plus pure
de la destination de la colonne, a lieu de la ma-
nière la plus simple au moyen d'un évasement.
La colonne *ionique* (§ 54.) y ajoute des orne-
ments qui s'en détachent et font saillie en même
temps comme par une espèce d'élasticité, tandis
que la colonne *corinthienne* remplace l'évasement
simple de l'ordre dorique par un corps élancé qui
s'élève entremêlé à une riche végétation en s'élar-
gissant insensiblement. Le chapiteau ionique s'ap-
propria le chapiteau dorique, et le chapiteau co-
rinthien s'assimila les formes caractéristiques du
chapiteau ionique, par suite de l'effort constant
de l'art grec, de ne rien sacrifier sans motif des
formes antérieures à mesure qu'elles recevaient de
nouveaux développements.

Marquez, DELL' ORDINE DORICO. R. 1803. 8. *Normand*, NOUV. PARALLÈLE DES ORDRES D'ARCHITECTURE, continué par *J. M. Mauch*. b. 1832. *C. A. Rosenthal*, VON DER ENSTHEHUNG UND BEDEUTUNG DER ARCHIT. FORMEN DER GRIECHEN; DE L'ORIGINE ET DE LA SIGNIFICATION DES FORMES ARCHIT. DES GRECS (JOURNAL D'ARCHIT. de *Crelle*. III.). B. 1830. Observations ingénieuses sur les deux premiers ordres, mais manquant de justesse, à ce qu'il me semble, en ce qui concerne l'ordre corinthien.

§ 279. Pour chaque ordre de colonne, on doit 1
distinguer différentes périodes de développement et des formes différentes pour chacune de ces périodes. *Ordre dorique :* 1. L'ancienne colonne de forme ramassée et lourde du Péloponèse et de la Sicile (§ 53, 81. rem. II.); 2. la colonne usitée plus tard en Sicile, un peu plus élancée et fortement amincie vers le haut (§ 110. rem. IV.); 3. la colonne svelte et gracieuse de l'Athènes de Périclès (§ 110. rem. I.); 4. la colonne allongée et affaiblie de l'époque macédonienne et romaine (§ 110. rem. 14. 154. rem. 3. 192. rem. 1, 11. 262.); 5. la période des essais tentés pour lui donner un caractère plus riche, surtout aux colonnes honorifiques (§ 193, rem. 1.). *Ordre ionique* : 1. La forme simple originaire de l'Ionie, tantôt avec un canal, en droite ligne, tantôt recourbée (110, rem. III.); 2. la forme plus riche et moins élancée du temple de Minerve Poliade (§ 110, rem. 4.) et autres formes moins importantes pratiquées dans différentes villes grecques; 3. la période de maints essais tentés à l'époque romaine, pour lui donner plus de variété dans son ornementation plastique (§ 192, rem. 4.).

Ordre corinthien : 1. La forme encore indécise ou s'éloignant du type arbitrairement, en partie très-voisine encore du chapiteau ionique dont on voit des exemples à Phigalie, dans le Didymœum, au monument de Lysicrate et à la tour de Cyrrheste, à Pompeï également (§ 109, rem. 4. 110. rem. 12. 15. 154. rem. 4.); 2. les formes arrêtées et stables de l'ordre arrivé à la perfection (§ 154, 192-194.); la forme bâtarde et lourde du chapiteau composite (§ 191, rem. 4.); la période des variations, au moyen de figures ajoutées, telles que victoires, trophées, chevaux ailés, dauphins, aigles, modèles de maintes formes grossièrement fantastiques de l'architecture *romane*.

1. C'est le lieu de remarquer en outre que l'on donnait à l'ordre dorique des proportions plus légères dans les portiques que dans les temples, comme *Vitruve*, V. 9, et les portiques de Messène et Solus nous le montrent. L'unité de mesure de la colonne est son diamètre inférieur, ou dans les colonnes plus fortes la moitié du diamètre, MODULUS.

2. La gorge ornée de feuillage de la colonne Ion. du T. de M. Poliade (ἀνθέμιον dans l'inscription) se retrouve tout-à-fait semblable dans le théâtre de Laodicée. ION. ANT. ch. 7. pl. 50. Les chap. Ion. des tombeaux de Cyrène avec une feuille sous le canal pratiqué dans un entablement dorique, appartiennent à une forme accessoire. *Pacho*, PL. 43.

3. Les ruines de Cyrène servent à prouver de nouveau quelles nombreuses modifications les architectes grecs se permettaient d'apporter au chapiteau Corinthien. *Pacho*, PL. 27.

1 § 280. Les trois parties principales de la colonne sont : 1. SPIRA, le *pied* ou la *base*. Cette partie donne à la colonne, outre une base plus large, quadrangulaire, une espèce de ceinture à la partie

inférieure du fût; elle est conséquemment appro-
priée davantage aux colonnes dont les formes sont
plus élancées et développées, tandis que les co-
lonnes doriques des trois premières espèces s'élan-
cent immédiatement du sol sur lequel elles re-
posent. Principaux genres de pieds ou bases de 2
colonnes, dont quelques-uns subissent des modifi-
cations qui tantôt les simplifient, ou tantôt produi-
sent l'effet contraire. A. Atticurges; 1. PLINTHUS
ou plate-bande; 2. TORUS; 3. SCOTIA S. TROCHILUS;
4. un second torus supérieur. B. Ionica : I. PLIN-
THUS; 2. TROCHILUS; 3. un TROCHILUS supérieur; 3
4. TORUS; énumération dans laquelle ne sont pas
compris les filets ou listels qui servent à interrom-
pre ou à raccorder les différentes parties de la base.
II. SCAPUS, le *fût*. Celui-ci est ordinairement can- 4
nelé (ῥαϐδωτὸς), au moyen de quoi la colonne gagne
en hauteur apparente, à cause des cannelures
verticales, en charme et en élégance, à cause
du jeu plus animé de la lumière et des ombres.
La surface extérieure de la colonne a donc tantôt
de simples cavets ou cannelures (STRIATURA DO-
RICI GENERIS), ou des cannelures et des stries
(STRIÆ ET STRIGES). Dans le fût des colonnes 5
d'ordre dorique, les moins anciennes, et dans
d'autres espèces de colonnes, on observe l'AD-
JECTIO, ἔντασις ou renflement. III. CAPITULUM, 6
κιόκρανον, ἐπίκρανον, κεφαλή, le chapiteau. A. DORI-
CUM, se divise : 1. en *hypotrachelium*, le col ou
la partie inférieure, avec des échancrures servant
à marquer la séparation du fût; 2. *Echinus*,

l'échine, avec les ANNULI ou annelets (originairement consistant peut-être bien en cercles métalliques entourant un chapiteau en bois); 3. PLINTHUS S. ABACUS, l'abaque (dans Vitruve et les édifices romains avec une CYMATIUM).
7 B. IONICUM : 1. HYPOTRACHELIUM (seulement dans le second genre); 2. ECHINUS avec un ASTRAGALUS LESBIUS au-dessous (un TORUS au-dessus, mais seulement dans le 2e genre); 3. CANALIS, le canal et les VOLUTÆ, volutes, avec les OCULI et AXES, axe et œil de la volute à deux des côtés; aux deux autres, les PULVINI, balustres ou oreillers, avec les BALTEI, listeaux ou écharpes (côtés qui, dans le chapiteau ordinaire, alternent avec les deux autres, mais qui se touchent dans le chapiteau angulaire); 4. ABACUS ET CYMATIUM. C. CORINTHIURGES. Deux parties principales : 1. CALATHUS, le panier ou calice du chapiteau, dont les ornements s'élèvent en formant trois bandes : a. huit feuilles d'acanthe; b. huit feuilles d'acanthe avec les caulicules entre (CAULICULI); c. quatre volutes et quatre hélices (HELICES) avec des boutons et des feuilles d'acanthe. 2. ABACUS, formé de la CYMATIUM et de la SIMA, ou d'autres parties, avec des coins saillants, orné de fleurs aux endroits recourbés.

3. Cette base règne réellement dans l'Ionie tout entière; cependant on trouve dans les ruines de l'hæreum de Samos une forme plus simple composée d'un gorgerin avec un grand nombre de listels étranglés pour ainsi dire et un torus.

5. Il faut bien se garder de la confondre avec le renflement ventru, dont il est parlé § 81. rem. 11, 1-4, et le

renflement plus gracieux, § 110. rem. 2. *Jenkins*, ANTIQ. OF ATHEN. SUPPL. pl. 4. 5., fournit à ce sujet des mesures exactes.

Les *demi-colonnes* qui pèchent contre le principe rigoureux de la colonne, mais qui peuvent néanmoins être justifiées par les besoins de la fenêtre, se trouvent, du reste, en usage dès la 90 Ol. V. § 110. rem. 4. Cf. 15. 20. Celles de Phigalie, § 110. rem. 12. sont plus que des demi-colonnes.

§ 281. Le *pilier*, PILA, se distingue de la colonne par la relation plus intime qui l'unit au mur, et au moyen de laquelle il est toujours considéré dans l'architecture rigoureuse comme une partie du mur. D'un autre côté, cependant, il se se rapproche aussi de la colonne avec laquelle il est souvent destiné, en formant une rangée commune, à soutenir et supporter, et il lui emprunte tantôt des ornements, ceux du chapiteau surtout, tantôt aussi l'amincissement d'épaisseur du fût, et même l'entasis. Les principales espèces de piliers sont : 1. les piliers entièrement isolés et *détachés* du mur, par exemple dans un mur formé de tapis, PILÆ, σταθμοὶ, ὀρθοστάται; 2. les piliers qui renforcent la fin d'une muraille, les piliers angulaires, ANTÆ, παραστάδες, φλιαὶ; 3. les piliers qui séparent le mur des portes, les impostes, POSTES, σταθμοὶ, παραστάδες; 4. les piliers qui se projettent en avant de la muraille, que ce soit pour établir une espèce de transition entre une colonnade, venant rejoindre le mur et y répondre comme soutiens, ou, comme dans l'esprit de l'architecture des derniers temps de l'antiquité, par le seul effet de sa tendance vers

(margin: 1 at line "§ 281"; 2 at "partie du mur"; 3 at "du fût")

tout ce qui interrompait la continuité des lignes,
pilastres, παραστάται, ὀρθοστάται; 5. les piliers nés de
4 cette tendance, ANTERIDES. Il faut également ran-
ger au nombre des piliers, les piliers plus courts
ou interrompus et brisés, qu'ils soient employés
comme bases de colonnes (STYLOBATÆ), ou ser-
5 vent à d'autres buts. Les parties principales du
pilier sont : 1. le pied, SPIRA, d'un usage plus
général dans l'ordre ionique que dans l'ordre do-
rique; 2. le fût ou dé, TRUNCUS; 3. le chapiteau;
ἐπίκρανον, μέτωπον, qui, toujours plus léger que
dans la colonne, se compose soit en forme d'en-
tablement de membres simples (par ex. : d'un
ruban, des anneaux, cymaise, bourrelet, gorge,
plate-bande), ou se trouve orné d'après l'ana-
logie du chapiteau de la colonne.

3. Il n'y a rien de bien arrêté dans l'emploi des expressions destinées à rendre les piliers et pilastres. Par Ορθοστάται on entend les soutiens isolés. *Eurip.* ION. 1148., Le même mot signifie colonnes, dans *Eurip.* HERC. FUR. 975. Anterides dans *Vitruve*, II, 8., antes et pilastre, dans l'inscription déjà plus. fois citée. C. I n. 160. Παραστὰς est, abstraction faite des cas où il est pris, aussi bien que προστὰς, pour une salle entière, une anta (*Schneider* AD VITR. VI, 7, 1.); mais il signifie aussi le mur et le pilier de la porte, *Eurip.* LES PHÆN. 436, Pollux I, 76. X, 25. Cf. *Eur.* ANDROM. 1126 et l'inscript. susdite, p. 280.; dans *Athen.* V, p. 196, ce mot semble signifier un pilier entièrement isolé, dans *Hesych.* une demi-colonne. *Parastatæ* sont des pilastres pour Vitruve. même isolés comme dans sa BASILICA COL. IUL. FANESTRI. PARASTATICÆ dans *Plin.* et les inscr. sont des piliers. La signification des jambages φλιαὶ τῶν νεῶν, sur lesquels on écrivait les προξενίαι (*Polyb.* XII, 12, 2.), devient claire, surtout au moyen de la comparaison des enduits où de semblables décrets étaient placés dans le temple de Ceos (*Broensted*, VOY. I, p. 19.); παραστὰς se trouve

employé dans le même rapport, dans *Chandler*, I. 59. I. *Pline*, XXXVI, 56, nomme également un pilier COLUMNA ATTICA, Cf. Nonius. p. 30.

5. Dans le Parthénon, le chapiteau-pilastre en forme de corniche offre une très-riche composition; il a un echinus supérieur feuillé et creusé en dessous, et un echinus ou quart de rond inférieur avec oves. Dans le T. de M. Poliade, le chapiteau emprunte au chap. Ion. les ornements en feuillage du gorgerin (ἀνθέμιον). Le chapiteau des antes, du didymæum et des propylées de Priène, § 110. rem. 15-16., offre les ornements du chapiteau Ionique, mais il est vrai plus légers et plus grêles, avec des sculptures en forme d'arabesques. Chap. pilastre Corinthien, § 110. rem. 5. b. et ailleurs.

§ 282. Les statues nommées *Atlantes*, *Telamones*, *Caryatides*, qui remplacent les piliers isolés ou les pilastres, n'ont été employées par l'architecture grecque que très-modérément et jamais sans indiquer un rapport particulier entr'elles et le but, la destination et la signification de l'édifice qu'elles servaient à décorer; on les prodiguait beaucoup davantage dans les trépieds, cassolettes, trônes, escabeaux et autres meubles.

Cf. § 110. r. 4. 20. sur les vierges de Pallas Poliade et les géants de Jupiter vainqueur des géants. Ἄτλαντες ornent les côtés extérieurs du vaisseau de Hieron, *Athen.* V, 208. b. Cf. Nævius dans *Priscien*, VI. p. 679. Les Romains nommaient des figures semblables, TELAMONES, et ce qu'on nommait antérieurement κόραις, CARYATIDES. *Vitr.* VI. 10. V. *Hirt*, MUS. DES ALTERTHUMS. W. I. p. 271. *Boettiger's*, AMALTH. III. p. 37. Cf. *Stuart* dans la nouvelle édition (allemande) I. p. 488 et s. Les figures des piliers supérieurs du portique de Thessalonique (§ 194. rem. 5.), nommées INCANDATA, ne sont en aucune façon des atlantes, mais de simples reliefs ornant les piliers d'une stoa supérieure. On trouve à Delos la partie antérieure du corps de bœufs appliquée comme chapiteau de pilier et ornements de triglyphes (semblables à ce qu'on voit à Persepolis). *Kinnard*, ANTIQQ. OF ATHENS, SUPPL. pl. 5.

1 § 283. Le *mur* (MURUS, τεῖχος) ou la *paroi*
(paries, τοῖχος) est la continuation du pilier, mais
renonce encore plus complètement que celui-ci
à toute analogie avec la colonne : dans la colonne,
en effet, le but unique est de soutenir et de sup-
porter ; dans la paroi, au contraire, le but prin-
2 cipal est autant de clore que de soutenir. On donne
souvent au mur les trois parties du pilier, le pied,
le dé, une espèce de chapiteau ou de couronne-
ment dont l'idée se confond ici (ἐπίκρανον, θριγκός).
Cette partie du mur a plus particulièrement le ca-
ractère du chapiteau, lorsqu'un entablement re-
pose sur le mur, et celui de couronnement, lors-
que le mur lui-même ne sert qu'à former une
enceinte; dans ce dernier cas il reçoit son nom du
couronnement, θριγκὸς, qui le couvre et le protège.
3 Ces murs très-bas existent ou comme clôture
(MACERIA, αἱμασιά,), indépendante de toute au-
tre construction; ou comme substruction de la
muraille principale, qu'ils servent à élever au-
dessus du sol et dont ils rendent le pied visible.
Ces murs de substruction, élevés d'une manière
4 peu sensible au-dessus de terre, à peine plus larges
que le mur principal, avec ou sans marches, se
nomment κρηπῖδες, CREPIDINES, socles; les bases
ou les soubassements des colonnades plus élevées
et plus élégantes, sont nommés STEREOBATÆ,
STYLOBATÆ (dans Vitruve), PODIA; ils ont un
pied (QUADRA, SPIRA), un dé (TRUNCUS) et
5 un couronnement (CORONA). Les marches ser-
vent également, la plupart du temps, à élever

un édifice au-dessus du sol; et au moyen des marches intermédiaires on obtient des escaliers et des entrées. Le parapet ou balustre (PLUTEUS ou 6
PLUTEUM), en pierre ou en bois, placé entre les piliers ou les colonnes, peut être compté au rang des murs peu élevés; quelquefois des grilles en métal (CLATRI, CANCELLI, RETICULA) les remplacent.

2. Ces *θριγκοὶ* formaient ordinairement comme enceintes des temples et des palais, avec de grandes portes (*αὐλείοις θύραις*) dans le milieu, et en outre la vue de l'édifice principal, la partie principale de la scène tragique.

4. Les nombreuses recherches sur les SCAMILLI IMPARES de Vitruve, au stéréobate et à l'entablement (V. entre autres *Meister*, N. COMMENTAR. SOC. GOTT. VI. p. 171. *Guattani*, MÉM. ENCICL. 1817. p. 109. *Hirt*, BAUKUNST. p. 57. *Stieglitz*, ARCHAEOL. UNTERH. I. p. 48.), semblent conduire à prouver que, loin de former un membre distinct de l'architecture, ils ne désignent au contraire qu'une précaution prise en bâtissant pour donner au stylobate et à l'entablement (selon *Vitruve*) le renflement optique nécessaire. La *Lysis* mentionnée deux fois sur la corona d'un pilier peu élevé est vraisemblablement un petit bourrelet.

Sur les gradins des théâtres, § 292. rem. 6. *Stieglitz*, ARCH. UNT. p. 121. traite des escaliers GRÆCÆ SCALÆ.... OMNI EX PARTE TABULARUM COMPAGINE CLAUSÆ. *Serv.* AD AEN. IV. 646.

6. Sur les PLUTEI, surtout *Vitruve*, IV, 4., Cf. V. 1. 7. 10. Le plus souvent ces grilles ou parapets, lorsqu'ils sont placés entre les antes et les colonnes, et remplacent un mur, forment un pronaos, comme § 110. r. 1. 9. Dans le temple de Palmyre. § 194. r. 5. La porte est, à cause des PLUTEI, placée entre le rang des colonnes, comme en Egypte, § 223. On voit des grilles et portes grillées (*κιγκλίδες* C. I. 481., CLATRI, CLATRATÆ FORES) entre les colonnes d'un THOLUS MONOPTEROS ET PERIPTEROS sur un bas-relief, dans *Winckelm.* 1. pl. 15. 16. Les barrières en bois, *δρύφακτοι*, étaient à Athènes d'un usage très-répandu comme clôtures des *vestibules*. V. surt. le SCOL. d'*Aristoph.* les GUÊPES. 405.

1 § 284. La destination du mur qui est de clore
et d'enceindre, se trouve modifiée par la nécessité
de donner passage, aussi bien à l'homme qu'à la
lumière et à l'air. De ce besoin sont nées les *portes*
et les *fenêtres*. Les formes de l'*encadrement des*
portes sont imitées de celles de l'entablement dans
2 les différents ordres (§ 285.). On distingue : A.
les portes doriques, qui consistent : 1. en ANTE-
PAGMENTIS, revêtissements qui enchassent avec
le 2. SUPERCILIUM le linteau ou poutre trans-
versale (ζυγὰ), l'ouverture de la porte (*lumen*
ostii), et sont eux-mêmes enchassés avec des cy-
maises et des astragales. Au-dessus du linteau se
trouve : 3. l'HYPERTHYRUM, la corniche, con-
sistant en cymaises, astragales, et le larmier qui
se projette en avant pour protéger le tout, CORONA.
3 B. Portes Ioniques, consistant également en : 1.
ANTEPAGMENTA (προστομιαῖα?) et 2. SUPERCILIUM
qui tous deux, à la manière de l'architrave ionique,
sont divisés en bandes, CORSÆ, avec astragales;
3. l'HYPERTHYRUM, auquel de droite et de gauche
4. pendent les ancones ou parotides (nommées
ὦτα à Athènes), les consoles et les rouleaux. C.
4 Porte Attique, Atticurges, semblable à la porte
dorique, dont elle ne diffère qu'en ce qu'elle
5 admet les bandes de la porte ionique. Les *fe-*
nêtres, θυρίδες, avaient des moulures semblables,
6 mais plus simples. Le remplissage, ou le champ
resté libre au milieu des moulures, dans les fe-
nêtres et surtout dans les portes, contribuait beau-
coup à l'éclat des temples antiques, et doit, quand

on essaie de les restaurer, être regardé comme une partie très-importante du tout.

1. Vitruve n'a cependant, dans son énumération, aucune partie qui réponde à la frise; car le SUPERCILIUM répond à l'architrave, l'HYPERTHYRUM à la corniche. On trouve cependant aussi des frises aux portes, tantôt courant tout autour, comme à la magnifique porte du temple de M. Poliade, tantôt ne régnant que sous la corniche de la porte, comme dans les édifices romains. Les nombreuses portes des tombeaux de Cyrène n'ont toujours qu'un liteau et une corniche, avec des ANCONES d'une forme très-simple et tout-à-fait particulière. L'Ὀφρὺς qui donne de l'ombre sur une porte de maison, dans *Liban.* Antioch. p. 239. R. doit être plutôt considérée comme *hyperthyrum* que comme *supercilium.*

6. Les panneaux des portes (VALVÆ, avec SCAPI, les montants IMPAGES, moulures, et TYMPANA, panneaux, étaient souvent dorés (θυρώσαι χρυσαῖσι θύραις. *Aristoph.* Les OIS. 613.), souvent aussi Chryséléphantins, comme les fameuses portes du temple de Pallas à Syracuse (*Cic.* VERR. IV, 56.), où les têtes de Gorgone, empruntées au mythe de Pallas, remplacent les têtes de lion ordinairement employées. *Properce*, 11, 31, 11. et *Virgile*, GEOR. III. 26., décrivent des portes semblables. Sur le mécanisme employé pour fermer, V. surtout *Saumaise*, EXERC. PLIN. p. 649. SQ. *Boettiger's*, KUNSTMYTHOLOGIE, p. 258. Le fait seul que les gonds, comme dans les portes cyclopéennes, § 46. rem. 2. et plus tard encore, étaient insérés ou fixés dans le seuil de la porte, sert à expliquer les passages de *Soph.* OED. TYR. 1261. *Eurip.* HERCULE FURIEUX, 1002. *Theocr.* 24, 15. La *fermeture des fenêtres* avait lieu tantôt au moyen de volets (Cf. les ANGUSTÆ RIMÆ dans *Pers.* III, 2.), tantôt au moyen d'une matière transparente, LAPIS SPECULARIS, ou de la pierre spéculaire, LAPIS PHENGITES (surtout depuis Néron ; on se promenait dans l'intérieur des chambres ainsi fermées, TANQUAM INCLUSA LUCE, NON TRANSMISSA), verre VITRUM, (ὕαλος) soit CANDIDUM (λευκή), ou VARIUM, aussi VERSICOLOR (ἀλλάσσουσα). Cf. *Hirt*, GESCH. DER BAUKUNST. III. p. 66. § 319.

§ 285. L'*entablement*, cette partie de l'édifice [1]

qui raccorde les membres destinés plus spéciale-
ment à protéger avec ceux qui couvrent immédia-
tement, se divise naturellement en trois parties,
qui sont : 1. l'architrave qui réunit les membres
protecteurs en rang ; 2. la frise qui sert à unir
entre elles les différentes parois formées par les
divisions de l'architrave ; c'est du moins confor-
mément à cette destination que la frise était origi-
nairement entendue ; 3. la corniche qui appartient
déjà au toit, par cela même qu'elle est saillante et
2 protège l'architrave. I. *Architrave*, EPISTYLIUM,
poitrail ou sablière, poutres. A. Dorique, uni, avec
la tænia, plate-bande en haut, à laquelle, sous les
triglyphes, se trouve appliquée la regula, le listel
3 avec les gouttes (GUTTÆ). B. Ionique, consis-
tant en deux ou communément en trois FASCIÆ, et
le *cymatium* cum *astragalo* et *quadra* au-dessus.
4 Le même architrave se trouve également placé au-
dessus de colonnes de l'ordre corinthien. II. La
frise, ζώνη, διάζωμα. A. Dorique : 1. TRIGLYPHI,
triglyphes au-dessus de toutes les colonnes et entre-
colonnements, avec lesquelles il ne faut pas con-
fondre les FEMORA (μηροί, stries), CANALICULI
(petits canaux), SEMI CANALICULI et un CAPI-
5 TULUM ; 2. METOPÆ, les métopes. B. Ionique et
Corinthienne, qui retient le nom de ZOPHORUS,
des bas-reliefs (série de figures, bucranes avec des
guirlandes de fleurs ou d'autres ornements en
forme d'arabesques), en métal ou en pierre, appli-
qués sur la surface lisse de celles-là (avec une cy-
6 maise au-dessus). La frise dorique rappelle dans

son ensemble la destination originaire de la frise (§ 52.); les triglyphes cependant continuent par leur position droite et par leur division verticale l'élévation des colonnes, et forment un contraste piquant avec l'entablement, qui dans la corniche finit par se résoudre en une extension horizontale. Dans l'architecture ionique la frise ne joue pas un rôle aussi important que dans l'ordre dorique; elle n'est plus qu'un simple ornement de l'édifice.
III. Corniche. A. Dorique : 1. CYMATIUM DOR. ; 2. 7
CORONA, γεῖσον le larmier qui s'avance vers tous les côtés obliquement, quoique échancré dans le sens vertical, au-dessous, mais au-dessus de toutes les triglyphes et métopes, les mutules (MUTULI) sur lesquelles sont distribuées les gouttes;
3. une seconde *Cymatium ;* 4. SIMA, la doucine, 8
avec les têtes de lion sur les colonnes. B. Ionique : 1. DENTICULI, denticules, avec l'INTERSECTIO, μετοχὴ, les échancrures; 2. une CYMATIUM; 3. CORONA, avec l'échancrure ronde du profil inférieur; 4. CYMATIUM; 5. SIMA. C. Corinthienne, semblable à la frise ionique, sauf que sous le larmier se montrent les mouchettes, ANCONES S. MUTULI, dont la forme naît du rapprochement des volutes et des feuilles d'acanthe s'avançant
comme soutien. Dans tous les genres de frises, 9
l'exactitude des proportions de hauteur et d'épaisseur et la simplicité de l'ornementation annoncent la plus haute antiquité; le rétrécissement des surfaces planes, les formes plus maigres et plus allongées des parties ornées, aussi bien que la

richesse de l'ornementation dénotent une architecture moins ancienne.

2. Il n'est pas très-rare de voir dans les monuments antiques les gouttes régner sans interruption le long de l'architrave, quoiqu'il n'y ait pas de triglyphes. On en voit des exemples au Pronaos de Rhamnus, à la tour de Cyrrheste, aux tombeaux de Cyrènes (*Pacho*, PL. 19. 40. 46.).

4. Les triglyphes servent quelquefois d'ornement aux murailles des citadelles, comme à l'acropole d'Athènes, et aux maisons des particuliers. V. § 52. r. 3. 275. rem. 1. et Epicharm. dans *Athen.* VI. p. 236. b. Lorsqu'ils reposent sur les colonnes, les triglyphes qui forment les encoignures doivent avancer sur l'axe de la colonne, irrégularité qui disparaît en grande partie au moyen du rétrécissement exigé par la statique et l'optique du dernier entre-colonnement, mais dont maints architectes romains se servirent pour la perte de l'ordre entier. Les triglyphes dans l'origine étaient toujours coloriés en bleu (CÆRULEA CERA, *Vitruve*). *Broensted*, VOY. II. p. 145.

5. La plus ancienne architecture ionique avait bien certainement, justement sur l'architrave, le denticule, puisque sur les colonnes plus élancées on ne plaçait que des lattes légères au lieu des lourdes portes transversales du toit dorique qui forment à l'extérieur le denticule. On trouve pour la première fois cette disposition dans la forme orientale de l'architecture ionique (Cf. § 247.), à Persepolis, Telmissus, en Phrygie (§ 244. r. 3.), et ensuite dans la salle des Caryatides d'Athènes.

7. 8. Vitruve fait venir les mutules de la saillie des chevrons, le denticule de la projection en avant des lattes (Cf. § 273.), opinion qui a été souvent combattue avec raison. Les MUTULI de l'ordre corinthien semblent déjà être pour cet écrivain une espèce de consoles. Le nom de πρόμοχθοι, C. I. 2297. leur convient assez.

1 § 286. La couverture la plus simple, une pierre placée en travers, ne s'observe que dans les monuments les plus grossiers. Les temples et les autres édifices de luxe avaient des caissons, lacunaria,

φατνώματα, en bois, que l'on revêtissait aussi en lames d'or et d'ivoire et qui furent imités en pierre (§ 53.). On distinguait dans l'antiquité : 1. les 2
poutres qui reposaient immédiatement sur l'architrave (δοκοὶ, δουροδόκοι); les pièces de bois plus minces et s'entre-croisant, placées au-dessus des poutres (nommées toutes ensemble στρωτῆρες, isolément, selon toute probabilité, σφηκίσκοι et ἱμάντες); 2. les calottes ou champs remplissant les ouvertures, nommés καλυμμάτια : parties qui furent également imitées dans les constructions en pierre, mais qui étaient alors ordinairement plutôt travaillées dans la masse.

1. Ὀροφὴ φάτναις διαγεγλυμμένη. *Diodor*. I, 66. *Ennius*, Androm. p. 35. Bothe, mentionne déjà parmi les objets de la magnificence de l'ancienne royauté, les caissons chryséléphantins. On trouve dans Diod. III, 47. les φιάλαι λιθοκόλλητοι cités comme un ornement des caissons. Laquearii, comme artistes proprements dits dans le Théodos. Cod. XIII. 4. 2. L'espace entre les lacunaires et le toit sert souvent de lieu de refuge et de cachette. Cf. *Appien*, de B. C. IV, 44. *Tacit*. A. IV, 68. *Valer*. Max. VI, 7, 2.

2. V. surtout Pollux X, 173. et les recherches dans *Boeckh*, C. I. p. 281. Cf. p. 341. Il faut leur confronter la notion plus exacte que donnent les Uned. antiq. of Attica des caissons des temples attiques. Dans les Propylées d'Eleusis, les δοκοὶ reposent sur l'architrave ionique de l'intérieur et les dalles s'emboîtent avec les champs creux des caissons dans ces δοκοὶ. Mais à Rhamnus et Sunium, ces dalles sont taillées de façon à laisser des trous carrés dans lesquels entrent les καλυμμάτια qui représententles champs intérieurs. On observe le même système dans le temple de Selinonte dont les caissons coloriés ont été figurés par *Hittorff*, pl. 40.

§ 287. Le toit était dans les constructions particu- 1
lières, ou plat (c'est-à-dire avec une inclinaison peu

sensible), ou incliné exprès de tous les côtés; dans les édifices publics, au contraire, dans les temples surtout, muni de frontons sur les petits côtés, frontons qui chez les Grecs avaient environ en largeur un 8e de la hauteur totale, mais qui atteignaient une plus grande élévation chez les Romains. Au fronton, FASTIGIUM, ἀετός, ἀέτωμα, appartiennent (Cf. § 53.): 1. TYMPANUM, le champ intérieur du fronton; 2. CORONA et SIMA, sur le tympanum; 3. ANTEFIXA, ornements aux angles et à l'extrémité la plus élevée du triangle; 4. ACROTERIA, ANGULARIA et MEDIANUM, socles pour statues au coin et dans le milieu. Le côté oblique du toit consiste: 1. en TEGULÆ, tuiles plates, et 2. IMBRICES, tuiles creuses de marbre, d'argile ou de bronze, qui sont assemblées et réunies avec art. La rangée des dernières se trouve correspondre à des tuiles frontales, FRONTATI, IMBRICES EXTREMI, placées debout et richement ornées, qui, dans les temples grecs, s'étendent non-seulement au-dessus, mais servent encore d'un bel ornement au faîte lui-même.

1. Dans les ἡρῴοις (sur les vases peints), l'ἀετὸς de l'ἱερὰ (Cf. *Arist.* les OISEAUX, 1109.) se métamorphose volontiers en un arc peu élevé, auquel des fleurons qui y sont attachés servent d'ornements. Ce sont peut-être là les SEMIFASTIGIA de Vitruve.

2. La doucine, comme le larmier qui fait saillie obliquement, ne sont pas réservés uniquement, d'après leur destination, aux côtés du fronton, mais règnent partout à cause de la conformité des formes. Dans le petit temple d'Artemis à Eleusis, la doucine a un très-beau profil; elle se rapproche davantage de la ligne droite sur le fronton, et s'incline au contraire un peu plus sur les murs de refend, ce qui est aussi agréable à l'œil que bien entendu.

On apprend à connaître les antefixes (ETRUSKER II. p. 247.) surtout au moyen des vases peints ; les T. et Heroa qui y sont figurés en manquent rarement. Pour des ex. : *Millingen*, VASES DE DIV. COLL. pl. 12. 19. *Millin*. VASES II. pl. 32. 33. TOMBEAUX DE CANOSA, pl. 3. 4. 7. 8. 11. 14.

Les acrotères étaient en Grèce, pour la plupart, plus étroites qu'à Rome, où les frontons des temples étaient souvent occupés en haut par une quantité de statues. V. par ex. la monnaie de Tibère avec le temple de la Concorde, *Pedrusi*, VI, 4. 1. Pour éviter que les tuiles frontales de la corniche ne se rencontrassent avec la doucine, les architectes de l'Attique ne plaçaient ordinairement qu'un morceau de la SIMA, avec une tête de lion, au coin le plus voisin de l'acrotère ; plus rarement ils reculaient considérablement les tuiles frontales derrière la SIMA, ou même n'en mettaient pas du tout comme dans le T. d'Artemis à Eleusis.

§ 288. Les *voûtes*, après les perfectionnements que cette partie de l'architecture reçut surtout à l'époque macédonienne et romaine (Cf. § 48. 49. 108. 110. r. 5. 111. 150. rem. 3. 170. 172. r. 3. 192 et s.), nous offrent les trois principaux genres, qui naissent de la nature même de la chose; seulement, l'arc aigu dut demeurer étranger à l'architecture antique (§ 197.) dont le caractère opposé aux voûtes, aux arcs et aux piliers qui brisent et interrompent les lignes avec une tendance marquée vers l'élévation et l'antagonisme de toutes leurs parties, aime au contraire à s'étendre en lignes horizontales ou à trouver un point d'appui sur un sol spacieux.

On nomme les voûtes FORNICATIONES (CUNEORUM DIVISIONIBUS), CONCAMERATIONES (HYPOGEORUM), *Vitruve*, VI, 11. Chez les Grecs, elles portaient le nom d'ἁψὶς, ψαλὶς καμφθεῖσα. (Cf. *Wessel*. AD DIOD. 11, 9.), καμάρα, οἶκος κεκαμαρωμένος (C. I. n. 1104.), στέγη κα-

μαρωτή, στέγη πέριφερής, *Demetr.* DE ELOC. 13. La clef de voûte est appelée dans le *Ps.-Aristote*, DE MUNDO 6., ὀμφαλός, et σφήν. Principales espèces selon *Festus* : TECTUM PECTINATUM (IN DUAS PARTES DEVEXUM), voûte en tonneau ; et TESTUDINATUM (IN QUATUOR), voûte en croix, ou comble. Une coupole οὐρανίσκος. § 151. r. 2. Τροῦλλος § 196. r. 4. Une voûte d'une courbe médiocre, et d'une vaste étendue, se nommait probablement SOLEA. *Hirt*, MUS. DER ALTERTHUMS. W. I. p. 279.

4. *Genres d'Édifices.*

1 § 289. L'énumération des différentes espèces d'édifices conduit surtout à signaler avec quelle simplicité de moyens analogues au but proposé, quelle signification caractéristique, les buts et les besoins les plus variés de la vie, se trouvaient satisfaits et exprimés par l'architecture. La première
2 classe de constructions renferme celles qui ne consistent que dans une surface extérieure ; cette classe se divise elle-même en deux genres, tantôt selon que ces constructions remplissent à elles seules le but d'un monument (souvent avec le secours de l'écriture et du dessin), ou sont tantôt destinées à porter un autre objet d'art d'une signification plus haute, ou bien encore à servir de piédestal à une ac-
3 tion de la vie. Les monuments les plus simples du premier genre nous ramènent à ce point où l'architecture et la plastique n'avaient qu'un seul et même tronc, comme dans les hermes, l'Apollon Agyieus, la pierre d'Hades, sur le tombeau (§ 66. rem 1.).
4 On peut en rapprocher les collines tumulaires (κολῶναι, TUMULI) coniques, formées d'amas de terre ou de pierre ; les stèles (στῆλαι, CIPPI, COLU-

MELLÆ) de formes architectoniques élégantes, avec des inscriptions, et souvent aussi des bas-reliefs (§ 437.), et les pierres funéraires couchées que l'on nommait τράπεζαι (MENSÆ). A ce second 5
genre appartiennent les colonnes isolées, employées dans les temples grecs les plus anciens, à cause de la petitesse de la plupart des premiers simulacres en bois à élever la divinité au-dessus de la foule de ses adorateurs, et dont naquirent plus tard les colonnes honorifiques des Romains; aussi bien que les piliers ou même aussi les colonnes qui étaient destinés à recevoir les cassolettes, les trépieds et les autres *anathèmes*, comme le mot lui-même l'indique suffisamment : nous en retrouvons la représentation plutôt dans les bas-reliefs et les tombeaux, que nous en n'avons d'exemples réels dans les ruines architectoniques. Dans cette classe, nous rangeons également le foyer (ἑστία); 6
l'emplacement du feu et conséquemment le centre de l'habitation humaine, auquel les Grecs attachaient l'idée de la fixité et de l'immobilité, comme communiquant un repos durable à une vie agitée. 7
Le foyer dans son rapport avec le culte de la divinité et son application aux usages du culte, lorsqu'il n'était pas un simple et bas emplacement destiné au feu (ἐσχάρα), recevait la forme naturelle d'un pilier raccourci ou d'un tronçon de colonne avec pied et corniche; assez souvent aussi, le foyer en Grèce fut élevé jusqu'à former des construc- 8
tions considérables et étendues. D'autres monuments du même genre servaient pour ainsi dire de 9

piédestal à la figure humaine elle-même vivante, tels que la Bema, le tribunal du préteur et du général, les rostra qui servaient à élever au-dessus des têtes de la multitude ceux qui étaient appelés à présider les assemblées du peuple ou le lieu de rassemblement des armées.

4. Une collection de stèles, grecques et plus simples, romaines et plus ornées, BOUILL. III, 84. et s. *Clarac*, pl. 249 et s. *Piranesi*, VASI, CANDELABRI, CIPPI. 1778. 2 vol. f. Les τράπεζαι sont destinées à recevoir l'eau des libations; aussi *Cicéron*, DE LEGG. 11, 26., mentionne-t-il le LABELLUM (vase aux ablutions) avec la MENSA sur les tombeaux attiques. Inscriptions à ce sujet, *Plut*. X. OR. ISOCR. p. 241. h. Les ἴκρια, comme signes du cénotaphe, offrent quelque chose de semblable, *Marcellin*, V. THUC. 31. Cf. § 54. 176. r. 2.

7. Θριγκώματα sont les corniches des autels, *Eur*. IPH. EN TAUR. 73. Dans des bas-reliefs on voit quelquefois (BOUILL. III, 33. 1.) un autel rond, de forme élégante, placé sur un autre autel carré, plus simple. Autels rapprochés et réunis dans *Moses*, COLLECT. OF ANC. VASES, ALTARS, etc. pl. 51-63. *Clarac*, PL. 249 et s.

8. Tels étaient le grand autel d'Olympie, dont les pieds, soubassement, προθυσις, avaient 125 pieds (40.^{m}62) de circuit, tandis que sa hauteur totale ne dépassait pas 22 pieds (7.^{m}15); l'autel de Parion, un stade carré (*Hirt*, GESCH. II. p. 59.); celui de Syracuse, d'une dimension égale au précédent (II. p. 179.); l'autel de Pergame haut de 40 pieds (13 ^{m}), avec une gigantomachie sculptée. *Ampelius*. C. 8.

9. Les ROSTRA placés entre les Comices et le Forum étaient disposés pour aller et revenir sur ses pas, et conséquemment étendus en longueur. On les voit figurés sur les monnaies de la LOLLIA GENS.

1 § 290. Les *clôtures* de toute espèce, comme les murs des citadelles et des villes qui recevaient aussi souvent des formes et des ornements architectoniques, avec leurs portes le plus ordinaire-

ment voûtées; les enceintes des lieux saints (περί- 2
βολοι) ou des endroits de rassemblements publics (SEPTA), qui se présentent sous la forme de constructions d'une assez grande importance, contrastent avec les monuments de la classe précédente.

2. SEPTA des Comices de Tullus Hostilius, *Cic.* DE R. P. I. 17. SEPTA JULIA, §. 192. r. 1. 1. b. A Athènes ces clôtures ne consistaient, pour la plupart, qu'en claies (les γέῤῥα de l'Ecclésiaste) ou en cordes (περισχοίνισμα du conseil). On entourait les statues avec des roseaux, κάνναις, pour les préserver de toute souillure. *Arist.* Les GUEP. 405; colonnes avec RETICULIS, DIGEST. XIX. 1. 17. § 4.

§ 291. Ajoutez un toit à cette clôture, et vous 1
avez la maison. La maison la plus simple, c'était le temple (ναὸς, ÆDIS) qui n'est d'abord rien autre qu'un lieu où un simulacre du culte est élevé et protégé d'une manière sûre, et qui devient cependant ensuite sacré par le choix et la fondation solennelle qu'on en fait (ἵδρυσις en Grèce, INAUGURATIO, DEDICATIO et CONSECRATIO à Rome). Le caractère du ναὸς proprement dit est 2
celui du secret du mystère et de l'inaccessibilité, et en conséquence il n'a jamais de fenêtres; bientôt cependant on ajoute au ναὸς une partie extérieure ouverte et libre, et qui offre en même temps un abri et de l'ombre, ce qui constitue les portiques et les colonnades du temple (LAXAMENTUM). Plus tard l'hypœthre contribua à donner à 3
l'intérieur du temple un aspect plus vaste et moins sombre; la porte, qui était très-grande, permettait seule à la lumière du jour d'y pénétrer. Les

temples formaient les espèces suivantes : a. Eu égard à la position des colonnes autour du ναὸς. 1. ÆDIS IN ANTIS, ναὸς ἐν παραστάσιν, avec des pilastres carrés sous le fronton; 2. PROSTYLOS, avec des portiques à colonnes au côté antérieur, et 3. AMPHIPROSTYLOS, avec des colonnes sur les côtés; 4. PERIPTEROS, avec des colonnades régnant tout autour; 5. PSEUDOPERIPTEROS, avec des demi-colonnes autour; 6. DIPTEROS avec une double colonnade; 7. PSEUDODIPTEROS avec une colonnade de largeur double; 8. le temple élevé sur le plan d'ordre toscan (§ 170.) Le temple participant du plan de l'architecture grecque et de l'arch. toscane. b. Eu égard au nombre des colonnes (du côté antérieur) dans les T. TETRASTYLOS, HEXASTYLOS, OCTASTYLOS, DECASTYLOS, DODECASTYLOS. c. Eu égard à la largeur des INTER-COLUMNIA en : 1. PYCNOSTYLOS (3. mod.); 2. SYSTYLOS (4.); 3. EUSTYLOS (4. ½.); 4. DIASTYLOS (6.); 5. ARÆOSTYLOS (plus de 6.). Comme variété, le temple rond se subdivise : 1. en MONOPTEROS (là où des parapets ou des grilles ferment seuls les entre-colonnements); 2. PERIPTEROS; 3. PSEUDODIPTEROS; 4. temple rond avec avec un portique, un PROSTYLUM. Quant en ce qui concerne les parties du temple, on distinguait les suivantes dans les temples d'une grande dimension : 1. Le fondement avec les degrés, SUGGESTUS, κρηπὶς ou κρηπίδωμα; 2. le temple proprement dit, ναὸς, σηκὸς, CELLA, quelquefois double dans le même édifice; à cette partie du temple

appartiennent : a. τὸ ἕδος, c'est-à-dire le lieu où étaient placées les statues, et qui était souvent entouré d'une grille ou d'un parapet (§ 68. r. 1.); b. ὕπαιθρον, l'endroit du milieu exposé à l'air; c. στοαὶ, les colonnades autour, aussi ὑπερῷοι, galeries supérieures (§ 110. rem. 9.); d. quelquefois un ἄδυτον, le sanctuaire des sanctuaires; *l'avant-temple*, πρόναος; 4. le *post-temple*, ὀπισθόδομος (§ 110. rem. 2.); 5. les colonnades extérieures, πτέρωμα, ALÆ, comprenant les PROSTYLA; 6. les portiques, προστάσεις, ajoutés en plus, mais seulement dans certains cas (§ 110. rem. 4.). Plus on étudie avec soin les ruines des temples antiques, plus on se voit obligé d'admirer combien l'architecture des anciens savait répondre à chaque nouveau besoin du culte, tout en observant et conservant la régularité du plan général.

2. Sur la manière dont les temples étaient éclairés, *Quatr. de Quincy* (MÉM. DE L'INST. ROY. T. III.) a émis plusieurs assertions qu'il est difficile d'admettre. Vitruve (III. 1. Cf. 1. 2.), en parlant du MEDIUM SUB DIVO SINE TECTO entre les doubles colonnades, décrit d'une manière suffisamment claire la disposition de l'hypœthre. Cf. § 81. 110. rem. 1, 5. Vitruve, IV. 5. 1 (dans la leçon corrigée, MIN. POL. p. 27), place la porte du T. à l'ouest. Mais non-seulement les T. athéniens, les T. de l'Ionie et de la Sicile aussi sont ordinairement tournés vers l'Orient.

4. Les anciens ne mentionnent pas de T. avec un nombre de colonnes de façade impair. Lorsqu'il existe un nombre pareil de colonnes, ou une colonnade impaire qui partage la CELLA dans sa longueur, on a une STOA, § 81. r. 11. 3. 110. r. 8. Cependant le soi-d. T. d'Hercule à Pompeï offre un nombre impair de colonnes.

5. Temples ronds confrontés dans *Piranesi*, RACCOLTA DEI TEMPI ANTICHI. Les monnaies nous font connaître le temple de Vesta. Cf. § 283. rem. 6.

6. Les T. à double CELLA (ναὸς διπλοῦς) avaient communément les portes principales sur les bas côtés opposés l'un à l'autre; cependant il y a des cas où l'on va de l'une dans l'autre. *Paus.* VI. 20. 2. *Hirt*, GESCH. III. p. 35. *Paus.* cite, IV, 15. un exemple de deux T. placés l'un au-dessus de l'autre comme des étages. Aristide divise le grand T. de Cyzique, § 154. rem. 3., en καταγεῖος, μέσος et ὑπερῷος; partout, dans le même temple, règnent des galeries δρόμοι. Les T. romains figurés sur les monnaies nous offrent souvent plusieurs étages de portiques à l'extérieur. Sur les T. en forme de basilique, comme le T. de la Paix, *Hirt*, III. p. 36.

7. Ἴκρια περὶ τὸ ἕδος dans l'Inscr. ÆGIN. p. 160., ἐρύματα autour du trône d'Olympie, *Paus.* V. 11. 2.; il en existe sans doute de semblables au Parthénon, § 110. r. 2. Le T. de Demeter à Pæstum, § 81. rem. 11. 1. a un édicule intérieur pour le simulacre mystique. Le temple de la Fortune à Pompeï, un tribunal avec un prostyle dans une niche, M. BORB. II. TV. B. D'un genre voisin est la THALAMOS des T. asiatiques. § 154. r. 3. 194. r. 5.

1 § 292. Une classe très-étendue d'édifices était formée chez les anciens de ceux destinés au spectacle des jeux et disposés pour les *agones* de la
2 musique, de la gymnastique et autres. Un espace ouvert, aplani, tracé et divisé selon les exigences de l'agone, en forme la première et la plus intéressante partie; au-dessus doivent s'élever des degrés et des surfaces en forme de terrasse, de manière à contenir le plus de spectateurs possible, et que l'on obtenait du reste souvent naturellement en profitant des hauteurs voisines, surtout dans les stades et les hippodro-
3 mes. Dans le *théâtre*, à l'ancienne place de la danse, à l'ancien chœur (§ 64. rem. 1.), vint s'ajouter un échafaud avec un mur derrière, qui était destiné à élever quelques personnes au-des-

sus de la foule et à les montrer dans un monde
étranger et poétique. On distinguait dans le théâ-
tre les parties suivantes : A. L'orchestre avec le 4
thymélé (l'autel de Bacchus) dans le milieu, et
les issues pratiquées latéralement (δρόμος?) (dont
l'espace est par quelques-uns attribué à la scène).
B. Les constructions de la scène, consistant en : 5
1. le mur de la scène (σκηνή) avec sa décoration
solide qui s'élève en formant plusieurs étages
(EPISCENIA) et se compose de colonnes, de mu-
railles intermédiaires et d'entablement ; 2. les murs
de côtés s'avançant en avant ou ailes (παρασκήνια,
VERSURÆ PROCURRENTES) ; 3. l'espace situé en
avant du mur de la scène entre les ailes (προσκήνιον),
et qui est élevé sur un échafaudage en bois
(ὀκρίβας, λογεῖον) ; 4. la façade de cet échafaudage
tournée vers les spectateurs et l'espace qu'il re-
couvre (ὑποσκήνιον.). C. Le lieu du spectacle ou le 6
théâtre proprement dit (κοῖλον, CAVEA), les gradins
régnant autour d'un demi-cercle allongé, par-
tagé concentriquement par de larges issues
(διαζώματα, PRÆCINCTIONES) et par des escaliers
qui aboutissaient en forme de coin (en κερκίδας,
CUNEOS). Les gradins qui dans le principe ne
consistaient qu'en échafaudages en bois (ἴκρια),
furent plus tard, dans les théâtres grecs, le plus
souvent taillés à même la masse. D. La colon-
nade, περίπατος, régnant au-dessus des gradins 7
qui servaient à l'agrandissement du théâtre, et
de couronnement imposant à l'édifice entier, se
trouvait pratiquée aussi dans l'intérêt de l'a-

coustique (*τὸ συνηχεῖν*) qui était avec la perspective (§ 108.) l'étude principale de l'architecte d'un théâtre. Derrière les constructions de la scène, il existait aussi des portiques (PORTI-
8 CUS PONE SCENAM), addition que les besoins du public réclamaient. Le théâtre enfanta l'*Odéon*, comme la musique de quelques virtuoses isolés avaient enfanté les chants solennels du chœur; et comme ici il n'y a pas besoin d'un espace pour l'action, car la principale chose est d'entendre, toutes les parties de l'édifice se concentrent davantage, et se trouvent réunies et abritées sous un toit circulaire.

3. Il faut cependant bien se garder d'attribuer aux nombreux théâtres qui couvrent le sol de toutes les parties du monde grec, partout la même destination, ou, en d'autres mots, de croire qu'ils fussent uniquement destinés à des représentations dramatiques. Des processions avec chars et chevaux (*Athen.* IV. p. 139.), des bacchanales, appels de hérauts, revues, comme celle des orphelins laissés par les guerriers qui avaient succombé à la guerre, lorsque la république athénienne les licenciait, entièrement équipés, s'y faisaient également; le théâtre enfin devint de jour en jour davantage le lieu des assemblées du peuple, et la scène remplaça en conséquence bien certainement la BEMA plus simple du Pnyx, dont la disposition était également en forme de théâtre.

4-7. *Ruines de théâtre* : en Grèce, surtout Epidauros (§ 107. 2.), Argos (450 p. (146.^{m} 25) en diamètre, selon *Leake*), Sicyone (*Leake*, MOREA III. p. 369., 400 p. (130. ^{m}), Megalopolis, Sparte, Thorique (*Dodwell*, VIEWS pl. 23.), Cheronée, Melos (*Forbin*, VOY. DANS LE LEVANT, pl. I.), Nicopolis, près Rhiniassa en Epire (*Hughes*, TRAV. II. p. 338.) près Dramyssus, dans le voisinage de Jannina (*Donaldson*, ANTIQQ. OF ATH. SUPPL. p. 46. pl. 3.). En Asie-Mineure, surtout Assos, Ephèse (660 p. (214.^{m} 50), Milet, Linde, Stratonicée, Jassos, Pa-

tara, Telmissos, Cisthène, Antiphellus, Myra, Limyra, Side (les mieux conservées), Hierapolis, Laodicée (où il existe une grande partie de la scène, ION. ANTIQ. II. pl. 50.), Sagalassus (dont la scène est également presque entière, *Arundell*, VISIT. p. 148.), Anemurium, Selinonte en Cilicie. *Leake*, ASIA MIN. p. 320 et s. — En Syrie, surtout le théâtre de Gérasa, l'un avec une scène *ouverte*, formée de colonnes, l'autre avec une scène *fermée*. *Buckingham*, TRAV. IN PALEST. P. 362. 386. — En Sicile, Syracuse (§ 107. 2.), Tauromenium, Catane, Himera, Egesta (*Hittor*. PL. 7-9.). — En Etrurie (§ 170. 1.) la quantité de ces ruines et l'état de conservation de quelques-unes d'entr'elles laissent espérer qu'après les nouveaux travaux de *Groddek*, *Genelli*, *Kanngiesser*, *Meineke*, *Stieglitz*, *Hirt*, *Donaldson*, *Cockerell*, des éditeurs de Vitruve, nous aurons une représentation du théâtre antique, fondée sur l'emploi entier de tous les matériaux existant sous un rapport purement architectural. La différence qui existe entre les théâtres de l'Asie-Mineure et celui de Syracuse, dont les sièges se terminaient en angle obtus, et ceux dont les ruines existent encore aujourd'hui en Grèce, qui nous offrent des sièges taillés à angle droit, mérite d'être signalée.

Le théâtre *romain* (§ 190. 4. 192. 1. 1. a b. 4. Cf. § 259. 262. r.) n'est qu'une forme modifiée du théâtre grec, avec un emploi différent de l'orchestre. L'ordonnance de cette partie du théâtre fut ensuite appliquée aux salles de déclamation. *Guilio Ferrara*, STORIA E DESCR. DE PRINCIP. TEATRI ANT. E MODERNI. MILANO. 1830. 8.

6. Les ruines encore existantes nous apprennent à connaître la forme élégante et tenant peu d'espace des gradins. L'inclinaison légère des surfaces horizontales en dedans, que l'on observe dans les gradins du théâtre d'Epidaure, rend la position et les pas du spectateur plus solides. L'espace que doivent occuper les pieds est plus enfoncé que celui destiné au siège; ce n'est qu'au théâtre de Tauromenium et au soi-disant Odéon de Catane, que (selon Hittorf) il y a des gradins réservés pour les pieds, et d'autres pour les sièges. Sur les LINEÆ qui séparent les places (que l'on peut encore voir aujourd'hui à l'amphithéâtre de Pola), V. Forcellini, S. V.

7. Sur cette galerie à colonnes, surtout *Appulée*, METAM. III. p. 49. *Bip.*; le même parle (FLORID. p. 141.) des PAVI-

MENTI MARMORATIO, PROSCENII CONTABULATIO, SCENÆ COLUMNATIO, des CULMINUM EMINENTIA ET LACUNARIUM REFULGENTIA. Quelquefois ces galeries étaient interrompues par des temples, comme dans le théâtre de Pompée, § 190. 4., dans l'amphithéâtre d'Héraclée également, d'après les monnaies, *Buonaroti*, MEDAGL. tb. 4. 7. Cf. p, 275 et s. Le proscenium d'Antioche renfermait un nymphæum. *Chladni*, CÆCILIA. H. 22., s'est élevé contre l'opinion anciennement reçue au sujet du renforcissement du son au moyen de vases placés entre les sièges et de la forme des masques; cependant Banks prétend avoir découvert des traces de chambres acoustiques à Scythopolis.

8. Les *odéons* ressemblaient aux théâtres (θεατροειδὲς ᾠδεῖον, Inscr. découverte dans l'Arabie Pétrée, dans *Letronne*, ANALYSE DU RECUEIL D. INSCR. DE VIDUA. p. 24.), ils étaient surmontés d'un grand toit cruciforme (§ 107. 3. Cf. L'Ep. du SYLL. p. 44. de *Welker*) qui reposait sur un grand nombre de colonnes (*Diodore*, 1. 48. *Theophr*. CAR. 3. et autres.) La scène devait en occuper le milieu. Les THEATRA TECTA, au contraire, comme celui de Valerius, *Plin*. XXXVI, 24. et celui de Pompée, avaient une scène ordinaire.

1 § 293. Les stades reçurent leur forme principalement de leur destination, qui était de fournir un espace aux jeux de la course, de là vinrent les barrières (βαλβὶς et ὕσπληξ) et la colonne du but (τέρμα, META) aussi bien que la longueur du champ à parcourir. Cependant on disposait dans le voisinage du but un espace pour les jeux de la lutte, du pugilat et autres exercices corporels: cette partie du stade (nommée σφενδονὴ) ressemble, par sa forme arrondie et ses gradins, à un théâtre.
2 *L'hippodrome* était dans l'origine construit sur un plan d'une grande simplicité; chez les Grecs, la disposition convenable des barrières (ἄφεσις avec l'ἔμβολον) devint surtout un problème ingénieux à

résoudre (§ 107. rem. 4.); les Romains firent de leur cirque un grand et magnifique édifice, dans lequel on distinguait les parties suivantes : les constructions antérieures (OPPIDUM) avec les barrières (CARCERES, ψαλιδωταὶ ἱππαφέσεις) et la porte pour la pompe du cirque; le lieu de la course avec la spina limitée par deux colonnes pointues (METÆ, νύσσαι, καμπτῆρες) et l'euripus régnant tout autour; les murs servant d'enceinte, avec les gradins (PODIUM et SEDILIA) et les loges réservées (SUGGESTUS et CUBICULA); à l'extérieur enfin, on ajoutait un portique avec des boutiques. Les *amphithéâtres*, quoiqu'ils aient été 3
pratiqués pour la première fois en Italie, sont néanmoins conçus dans l'esprit rempli de simplicité et de grandiose de l'architecture grecque; le problème qu'ils offraient à résoudre était aussi moins compliqué que celui du théâtre. La forme elliptique qu'on donna insensiblement à l'arène, en offrant l'avantage d'une ligne plus longue aux mouvements d'attaque et de poursuite, fut cause néanmoins que l'emplacement perdit ainsi l'uniformité d'un espace circulaire partout égal. Les parties diverses de l'amphithéâtre sont : 1. l'arène 4
avec les issues souterraines et les endroits où se conservaient les objets d'équipement ou les animaux destinés aux jeux; 2. le gros mur des sièges (PODIUM); 3. les différents étages (MÆNIANA) des gradins (GRADATIONES) avec leurs escaliers; 4. les différents corridors entre les mæniana (PRÆCINCTIONES) avec les portes

sous les siéges (VOMITORIA); 5. les voûtes et arcades hautes ou basses (FORNICES, CONCAMERATIONES), supérieures ou parallèles les unes aux autres, qui occupaient tout l'espace vide au-dessous des gradins ; 6. les trois étages ou les trois ordres de colonnes à l'extérieur ; 7. le portique régnant autour de l'amphithéâtre tout entier sur le MÆNIANUM le plus élevé ; 8. le corridor le plus élevé avec les poutres, auxquelles étaient attachées les voiles (VELA) au moyen d'un énorme
5 cordage. De l'amphithéâtre occasionellement rempli d'eau, de l'arène transformée en un bassin, naquit à Rome, par suite de la soif inextinguible de fêtes et de divertissements publics dont brûlait le peuple romain, un nouveau genre d'édifices, les *Naumachies*, qui offraient à l'intérieur des espaces plus considérables destinés à la représentation des combats navals.

1. On reconnaît d'une manière évidente ce σφενδονὴ (*Malalas*, p. 307. ED. BONN.) dans le stade d'Éphèse, où il était séparé du reste de la carrière, ou hyppodrome, par quelques siéges projetés en avant. Le stade de Messène, qui est entouré d'une colonnade, a 416 rangées de gradins dans le *sphendoné*, EXPÉP. DE LA MORÉE, p. 27. pl. 24 et s. Héliodore, IV. 1., nomme cette *partie* du stade dans le stade *pythique* (que *Cyriacus*, INSCR. p. XXVII, décrit) un théâtre. Plusieurs stades de l'Asie-Mineure (Magnésie, Tralles, Sarde, Pergame), sont arrondis à leurs deux extrémités. *Leake*, ASIA MIN. p. 244.

2. Les ornements de la SPINA du cirque romain, entre autres le PULVINAR, les échafaudages avec des oves et des dauphins, les pyramides coniques sur une base, sont en partie empruntés aux DECURSIONES FUNEBRES, et aussi au culte de Neptune. L'euripe aussi bien que le bassin (LACUS) de la SPINA (facile à reconnaître dans le cirque de Caracalla

et sur des mosaïques), servaient à humidifier le sable.— Le grand cirque de Rome avait 2100 p. (682.m 164 mill.) de longueur, et 400 (130 mètres) de large; des galeries formant 3 étages (στοαῖς τριστέγοις, *Den. d'Hal.*) l'entouraient; ces galeries avaient des gradins en pierre dans les étages inférieurs et en bois dans les étages supérieurs; il contenait, à l'époque de Trajan, environ 300,000 spectateurs. Ouv. de G. L. Bianconi. § 261. 4. Mosaïques, § 430. r. 2.

3. Les Grecs changeaient quelquefois les stades en amphithéâtre, *Hirt*, GESCH. II. p. 345. *Lipsius* DE AMPHITH., THES. ANT. ROM. IX. p. 1269. *Maffei*, DEGLI ANFITEATRI. *Carli*, D. ANFITEATRI (l'amph. Flavien, celui d'Italica et de Pola). MIL. 1788. *Fontana*, ANFIT. FLAVIO (§ 192. 3. 1725. f. Ruines d'amphithéâtre en Italie, § 261. 263. rem. BIBLIOTH. ITAL. XLI. p. 100. Cf. § 257. 259. 365.

4. Les nouvelles fouilles pratiquées dans le Colisée ont mis à découvert les issues souterraines de l'Arène. V. *Lor. Re*, ALTI D. ACC. ARCHEOL. II. p. 125. (en faveur de *Bianchi*, contre *Fea.*). On ne peut se représenter sous des images trop vives, saisissantes et merveilleuses, l'effet des jeux de l'amphithéâtre, dans leurs singulières combinaisons. Calpurnius surtout (ECL. VII. 47 et s.) nous a laissé une description de l'éclat des ornements et décors, des cylindres en ivoire mobiles et des réseaux en or destinés à protéger le podium, et des dorures du portique.

5. L'axe de la naumachie d'Auguste, dans sa plus grande longueur, avait 1800 p. (584.m711 mill.) (de bassin) et 100 p. (32.m500 mill.) (pour les sièges), la plus courte, 1200 et 100 p. (389.m807 mill. et 32.m500 mill.)

§ 294. Toute une autre classe d'édifices se com- 1
pose des portiques destinés au commerce de la vie publique que les anciens aimaient tant, au trafic et aux réunions de tout genre; dans ce groupe d'édifices un toit reposant sur des colonnes offrant un abri contre la pluie et le soleil, devient la chose principale, tandis que dans les temples il n'était qu'accessoire. On range dans la 2

même classe : 1. les portiques tout-à-fait ouverts à deux ou plusieurs rangs de colonnes (TETRASTICHOE, PENTASTICHOE), tels que ceux qui tantôt coupaient les villes en forme de rues, comme les grandes colonnades des villes syriennes (§ 150. 4. 194. 5.), et qui tantôt entouraient les marchés carrés ou les autres places; quelquefois aussi ces portiques formaient des édifices en-
3 tièrement indépendants. Bientôt on ajouta à ces rangées de colonnes des murs sur l'un ou sur les deux côtés à la fois, et l'on eut ainsi les salles que Rome emprunta à la Grèce sous le nom de *basiliques* (στοαὶ βασιλικαὶ § 182. 3. 190. 3. 191. 1.
4 194.). On distingue dans ces édifices : trois ou cinq nefs parallèles, avec les galeries régnant au-dessus des nefs latérales, qui se trouvaient formées par des rangées de colonnes superposées; le chalcidicum devant, et le tribunal dans
5 la partie inférieure de l'édifice, pratiqué souvent dans un espace semi-circulaire (κόγχη). — Nous nous contenterons de mentionner quelques autres édifices publics dont l'ordonnance permet à peine de dire quelque chose de général, tels que les *buleuteries* ou *curies* ; les *prytanées* des Grecs avec des tholus ou constructions rondes, qui étaient destinées aux sacrifices que faisaient les prytanes au nom de l'Etat; les *prisons* très-souvent fortifiées et qui ressemblaient souvent à des cachots; les *trésors* (ÆRARIA) dont les voûtes souterraines en forme de caves étaient encore, dans les derniers temps, la partie princi-

pale. Les nombreux groupes de trésors qui se trouvaient placés sur des plates-formes (κρηπῖδες) à côté des temples de Delphes et d'Olympie, consistaient pour la plupart en constructions de forme ronde.

2. Ainsi, au dire de *Paus.* p. 1.2.4., on voyait à Athènes dans une STOA, c'est-à-dire dans un carré renfermé dans une STOA, plusieurs T., un gymnase et la maison de Polytion. Du même genre était le portique de Métellus, § 182. 2. 192. 1, 1. Le portique de Thorique (§ 110. 8.) n'offre aucune trace de murs, et consistait peut-être bien en une simple colonnade; tel était aussi le portique de Dioclétien à Palmyre dans la plus grande partie de son étendue, *Cassas* I. pl. 93 et s. — Cf. *Hirt*, GESCH. III. p. 265.

3. Le portique Corcyréen à Elis renfermait un mur entre deux rangs de colonnes, *Paus.* VI, 24. 4. Un *Crypto-Porticus* a sur les deux côtés des murs percés de fenêtres, et probablement seulement des demi-colonnes entre chacune d'elles. Sur les *portiques flottants*, § 150. 2. Cf. § 282. 2. *Forcellini*, S. V. MÆNIANUM.

4. Nous apprenons à connaître les basiliques, surtout à l'aide de la basilique de Vitruve à Fano (dont la description cependant manque souvent de clarté), de celles de Pompeï (*Mazois* III. pl. 15 et s. *Gell*, POMP. NEW. SER. ch. 2.), d'Utriculum et d'autres basiliques chrétiennes. Sur la portion de ces édifices que l'on nommait *Chalcidicum*, et qui conséquemment venait de Chalcis, V. *Hirt*, II. p. 266. *Sachse's*, STADT ROM. II. p. 7. Le Chalcidicum de Pompeï formait cependant un péristyle à part avec un crypto-porticus derrière. *Becchi*, DEL CALCIDICO E D. CRIPTA DI EUMACHIA. N. 1820. Malalas emploie souvent le mot κόγχη.

5. Le *tholus* d'Athènes se nommait aussi σκιὰς (*Suidas*, S. V. Σκιὰς, C. I. p. 326.) et formait conséquemment une seule et même chose avec le σκιὰς de Théodose à Sparte, § 55. r. dont il ne différait qu'en ce que celui-ci pouvait servir de lieu de réunion aux assemblées du peuple. Le THOLUS QUI EST DELPHIS (DE EO SCRIPSIT THEODORUS PHOCOEUS, *Vitruve*, VII. PRAEF.) Le buleuterium était-il un trésor? Les voyageurs mentionnent souvent les restes d'une cou-

pole, ou édifice circulaire, qui se voient au même endroit. *Welcker*, RHEIN. MUS. II. 3. p. 469 et s. a regardé comme douteuses les idées émises § 48, au sujet des trésors antiques : mais d'abord la tradition indigène désigne bien positivement les édifices en question comme les trésors de Minyas et d'Atrée (qui est encore aujourd'hui un *κατάγαιον οἴκημα*, ainsi que le nomme Paus.), et en second lieu il n'existe pas en Grèce de constructions analogues, pour voir dans ces coupoles des *tombeaux*, malgré la tradition. V. maintenant sur ceux-ci, *Dodwell*, VIEWS OF CYCLOP. REMAINS, pl. 9. 10. 11. 13.

6. Ces constructions (sur l'emplacement desquelles *Paus.* VI. 19. 1.) se nomment dans *Polemon*, ATHEN. XI. p. 479., *ναοί*, dans *Euripide*, ANDROM. 1096. *χρυσοῦ γέμοντα γύαλα*. On donnait également le nom de *Ναοί* aux petites constructions qui étaient destinées à porter les tripodes gagnés dans les jeux (§ 109. 4.) *Plut.* NIC. 3. Cf. aussi § 234. 4.

1 § 295. Parmi les édifices publics déstinés aux exercices et aux soins de propreté du corps en général, les *gymnases* en Grèce, les *thermes* à Rome et probablement déjà dans l'empire oriental des Macédoniens, étaient les plus importants. Tous deux se trouvent dans un rapport très-étroit, car aussi bien qu'en Grèce le bain chaud accompagnait les exercices athlétiques, comme un moyen de remédier à la fatigue ; à Rome il était ordinaire de joindre l'usage des bains à quelques-uns
2 des exercices du corps. Les *gymnases* grecs renfermaient, quand ils étaient complets, les espaces et les divisions suivantes : A. Comme dépendances de la partie principale de l'édifice, de la *Palestre* proprement dite : 1. le stade ; 2. *l'ephebeum*, salle d'exercice des jeunes gens ; 3. les phœristerium, pour le jeu de balle ; 4. l'apodyterium, salle où l'on

se déshabillait; 5. le clæothesium, l'aleipterium, salle où l'on s'oignait d'huile; 6. le conisterium, où l'on se frottait de poussière; 7. le lieu de la natation (κολυμβήθρα) avec quelques autres dépendances et aisances des bains; 8. les stades couverts (ξυστοί, à Rome, PORTICUS STADIATÆ, STADIA TECTA); 9. les stades non couverts (περιδρομίδες, à Rome, HYPAETHRÆ AMBULATIONES OU XYSTI). B. comme parties environnant la partie principale 3
de l'édifice : des chambres de toute espèce (OCCI), salles ouvertes (EXEDRÆ), portiques (PORTICUS, aussi CRYPTO-PORTICUS) au moyen desquels le gymnase était ordonné de manière à devenir le lieu de rassemblement des exercices intellectuels des personnes qui le fréquentaient. Nous distinguons de même dans les *thermes* : **A.** l'édifice 4
principal qui renfermait : l'ephebeum, la grande salle des lutteurs en occupait le centre; 2. le bain froid (BALNEUM FRIGIDARIUM); 3. le bain tiède (TEPIDARIUM); 4. le bain chaud (CALDARIUM); 5. la salle à suer, souvent réunie à la précédente (LACONICUM S. SUDATIO CONCAMERATA, au-dedans le CLYPEUS et le LABRUM, au-dessous L'HYPOCAUSTUM avec la SUSPENSURA); 6. la chambre dite UNCTUARIUM ; 7. le SPHOERISTERIUM OU CORYCEUM; 8. APODYTERIUM; 9. CLAEOTHESIUM; 10. CONYSTERIUM; 11. le lieu de la natation (PISCINA); 12. les xystes; 13. des chambres de toute espèce pour les serviteurs; 14. le vestibule (toutes les pièces mentionnées ici, à l'exception toutefois du vestibule, de l'éphèbe et de la piscine, étaient

5 ordinairement doubles). B. Constructions accessoires ou régnant tout autour des thermes proprement dits, semblables d'ailleurs à celles qui se retrouvaient dans les musées, et telles que portiques, exèdres, chambre pour les entretiens savants (SCHOLÆ), bibliothèques, et jusqu'à des constructions en forme de théâtres.

2. Les ruines de gymnase les mieux conservées se voient maintenant à Ephèse, Alexandrie en Troade et Hierapolis (Cockerelle a dessiné les dernières). Sur l'exécution des plans ci-dessus donnés par Vitruve, V. *Hirt*, III. p. 233 et suiv.

4. Dans les premiers temps de la Grèce et de Rome, les bains, *βαλανεῖα*, étaient des édifices peu considérables, et vraisemblablement dans la règle ordinaire des entreprises particulières. (Cependant *Xénoph.* RP. ATH. 2. 10., fait mention de *λουτρῶνας* publics.) La forme généralement adoptée déjà même à Athènes était ronde et voûtée, *Athen.* XI. p. 501. Cette forme fut toujours affectée à la salle de bains; de grandes fenêtres pratiquées dans la voûte permettaient à la lumière solaire d'y pénétrer. Cf. *Lucien*, HIPPIAS 5. *Sénèque*, EP. 86. *Stace*, SILV. 1. 5. 45. *Plin.* EP. 11. 17. Cf. § 196. 3.

L'ordonnance des bains et thermes nous est connue surtout au moyen du tableau représentant les thermes de Titus (*Winckelm.* II. pl. 4. *Hirt*, PL. 24. 2.), des thermes réduits aux parties nécessaires de Badenweiler (§ 267. 2.) et Pompeï (M. BORB. 11. 49 et s. *Gell*, POMP. NEW. S. I. pl. 23 et s.), du plan levé par Palladio, auquel bien certainement il ne faut pas se fier aveuglément, des thermes d'Agrippa, des bains Néroniens-Alexandrins, de Titus (ou Trajan?), de Caracalla, Philippe (?), Dioclétien et Constantin, qui présentent en général une idée très-claire des LAVACRA IN MODUM PROVINCIARUM EXSTRUCTA (*Ammien*). *Palladio*, TERME DE ROM. DIS. CON GIUNTE DI OTT. BAROTTI SCAMOZZI. Vic. 1783. f. *Ch. Cameron*, THE BATHS OF THE ROMANS. L. 1772. f. Cf. § 194. 1. 195. 6. Les *nymphées*, salles avec de grandes coupoles et des fontaines jaillissantes,

formaient un genre de construction très-voisin des bains (Dissert. Antioch. i. 22.).

5. Le muséum d'Alexandrie (§ 151. 3.) consistait en un grand péristyle avec des bibliothèques et d'autres chambres derrière, et une énorme salle à manger. *Strab.* xvii. p. 793. *Aphthonius*, p. 106. ed. Walz. Cf. *J. Fr. Gronovius* et *Neocorus*, thes. Ant. Græc. viii. p. 2742 et s. Sur les exèdres des musées qui se trouvaient joints aux stoa, *Gothofred.* ad Theod. Cod. xv, 1. 53. Les grottes stalactiformes artificielles se nommaient aussi musées, *Plin.* xxxvi, 42. Cf. *Malalas*, p. 282. ed. Bonn.

§ 296. Le plan des *maisons particulières* dut 1
naturellement, à toutes les époques, dépendre des besoins variés des professions et des positions sociales aussi bien que des goûts particuliers de leurs possesseurs, et conséquemment la manière de les distribuer ne fut pas assujettie à des règles aussi fixes et invariables que les édifices publics; cependant ici on peut distinguer plusieurs formes fondamentales. I. La maison des *Anectes* (§ 47.), 2
l'ancienne maison grecque à laquelle dut répondre plus tard, du moins dans ses parties principales, le plan des maisons bâties par les races grecques, restées fidèles aux mœurs de leurs ancêtres. II. 3
Celle à laquelle répond le plan de la maison décrite par Vitruve, inventée par les Ioniens et perfectionnée à l'époque alexandrine. A. Le vestibule du portier (θυρωρεῖον). B. Le quartier des hommes (ἀνδρωνῖτις), un péristyle (avec la stoa rhodienne au midi) entouré de chambres de toute espèce, salles à manger, salles exclusivement réservées aux repas des hommes (ἀνδρῶνες), exèdres, bibliothèques, cellules pour les esclaves, écuries pour les che-

4 vaux. C. Le quartier des femmes (γυναικωνῖτις) communiquant aussi avec le vestibule de l'habitation, avec un petit prostyle séparé et un vestibule particulier y attenant (προστὰς ou παραστὰς), chambres de toute nature, chambres à coucher (le θάλαμος et l'ἀμφιθάλαμος), cellules, etc. D. Chambres d'étrangers (ξενῶνες, HOSPITALIA) comme chambres d'habitation isolées; des cours intermédiaires (μέσαυλοι)
5 les séparaient du principal corps-de-logis. III. La maison romaine, formée de la réunion de l'habitation grecque des derniers temps et de l'ancienne maison italienne, dont l'ordonnance générale fut conservée assez fidèlement dans les habitations des citoyens étrangers au faste (§ 170.), consistait en : 1. un vestibule; 2. un atrium ou cavædium, soit toscan (sans colonnes), soit tétrastyle, ou corinthien, ou enfin voûté (TESTUDINATUM.) ; 3. en dépendances de l'atrium (ALÆ, TABLINA, FAUCES); 4. un péristyle; 5. une salle à manger (TRICLINIA, CÆNATIONES, CESTIVÆ, HIBERNÆ); 6. en salles nommées OCCI, TETRASTYLI, CORINTHII, ÆGYPTII, CYZICENI; 7. salles de conversation (EXEDRÆ); 8. pinacothèques et bibliothèques; 9. bain avec la palestre; 10. cabinets, chambres à coucher (CONCLAVIA, CUBICULA, DORMITORIA); 11. chambres de provision et de travail des esclaves (CELLÆ FAMILIÆ); 12. en un étage supérieur nommé COENACULA; 13. caves (HYPOGEA CONCAMERATA); 14. et jardins (VINDARIA, AMBULATIO-
6 NES). Le caractère le plus saillant de la maison antique est d'être entièrement fermée et close à

l'extérieur (aussi n'avait-elle qu'un très-petit nombre de fenêtres très-haut placées) et de communiquer librement dans toutes ses parties qui, construites autour d'une cour intérieure et immédiatement accessibles par la cour même, ne recevaient le plus ordinairement le jour que par les portes, quand elles étaient ouvertes, n'étaient en partie séparées et divisées qu'au moyen de cloisons mobiles en planches (de là le TABLINUM) ou de 7
rideaux (VELA). Au sujet des *maisons de campagne*, il suffira d'observer qu'elles formaient deux espèces bien distinctes : les VILLÆ RUSTICÆ, quand elles étaient destinées véritablement à l'habitation d'un agriculteur, et les VILLÆ URBANÆ, dont la distribution pleine de magnificence et de luxe avait été empruntée aux habitations des villes (de ces dernières il ne manque pas de descriptions exactes).

1. Une des particularités qui frappe le plus dans l'explication de ces plans, est le faible besoin que les anciens paraissent avoir ressenti de l'expulsion de la fumée; de là le manque de cheminée. Sur les moyens employés pour les remplacer, Cf. *Stieglitz*, ARCH. I. p. 124. Restes d'anciennes cheminées, *Fea*, NOTES A WINCKELM. II. p. 347; le plus ordinairement elles étaient pratiquées ainsi dans les Gaules. Du reste, le mode de chauffage au moyen de tuyaux placés dans les murs et sous le plancher, était le plus ordinaire.

2. Cf. les DORIENS II. p. 254. à Athènes une αὐλὴ devant la maison était encore communément en usage dans les derniers temps; les femmes habitaient le plus souvent l'étage supérieur, ὑπερῷον, διῆρες (Lysias, dans sa harangue contre Eratosth. 9.), les servantes dans les πύργοις (*Démosth.* contre Everg. p. 1156.); de là les διστεγία sur la scène, *Pollux*, IV. 127., Antigone se montre sur la plate-forme au-dessus du Parthénon dans la διστεγία. Les plans de Vitruve

bien évidemment ne peuvent pas être entièrement applicables ici. Cf. *Schneider*, EPIM. AD XEN. M. S. III, 8. AD VITRUV. VI. 7.

5. Les plans donnés par Vitruve s'accordent en général parfaitement avec les maisons les plus importantes de Pompeï (§ 192. 4.) et celles qui sont comprises dans le plan de Rome maintenant au Capitole. *Mazois*, ESSAI SUR LES HABITATIONS DES ANC. ROMAINS, RUINES DE POMPEÏ. P. II. p. 3. SQQ.

7. *Pline*, description de son laurentinun et tuscum, *Stace*, SILV. 1. 3., sont les principales sources; parmi les modernes, *Scamozzi*, Felibien, *Rob. Castell*, THE VILLA'S OF THE ANCIENTS ILLUSTR. L. 1728. f., nous fournissent le plus de lumières sur ce sujet. Les plans de la villa Adriène de Ligorio, Peyre, Piranesi, ne sont pour la plus grande partie que des œuvres d'imagination. — Parmi les *auberges*, nous connaissons surtout le grand καταγώγιον de Platée, semblable à un caravansérail, *Thucyd.* III. 68.

1 § 297. Dans les *tombeaux* on se propose deux buts différents, mais communément l'un est en quelque sorte sacrifié à l'autre; dans le premier il s'agit en effet d'avoir une chambre pour y déposer le cadavre ou les cendres du mort; dans le second, d'élever à la mémoire du défunt un monument public qui en rappelle et consacre le souvenir
2 (Cf. § 289.). Le premier est le seul qu'on se propose dans les chambres sépulcrales bâties au-dessous de la surface de la terre ou creusées dans le roc, si toutefois ici un frontispice taillé sur la paroi du rocher n'annonce pas un tombeau (§ 172. 2.
3 244. 3. 259. 3.). Dans les pays de la Grèce aussi bien que dans les colonies de l'Italie méridionale, la forme dominante est celle de chambres ou de caveaux en pierre semblables à des cercueils, forme
4 qui rappelle la manière dont les cadavres étaient

enterrés dans les premiers temps. Les chambres et les galeries, labyrinthiformes, pratiquées dans le sol même, furent également, dès les temps les plus reculés, une forme de nécropole adoptée de préférence (§ 50. rem. 2.). L'autre but est au contraire 5
nécessairement complexe dans les monuments qui s'élèvent au-dessus du sol, quoique ceux-ci doivent toujours renfermer aussi une chambre sépulcrale, dans laquelle l'objet quelconque renfermant immédiatement la dépouille mortelle puisse être placé. Ce dernier but se trouve atteint de la manière la plus simple au moyen d'une chambre voûtée dans laquelle se trouvent pratiquées des niches pour les différentes urnes, si le tombeau doit servir (comme COLUMBARIUM) à plusieurs personnes. **A** cette forme intérieure correspond très-naturellement à l'extérieur celle d'une construction ronde qui s'élève comme une espèce de tour, telle qu'on en rencontre fréquemment près de Rome et de
Pompeï. On observe d'autres formes encore, dans les 6
anciens tumuli (χώματα, κολῶναι § 52, 2.), qui s'élèvent tantôt sur un soubassement circulaire (§ 172, 2. 244, 2.), ou reçoivent une forme tantôt quadrangulaire, d'où naît la forme pyramidale; laquelle replacée ensuite sur un soubassement cubique donne la forme si répandue du mausolée
(§ 152. rem. 1.). L'analogie engage à rechercher 7
l'origine des tombeaux des empereurs romains en forme de terrasse (§ 192, 1. 193, 1. 194, 1.), dans le bûcher où cette forme est la plus naturelle. **D'au-**
tres formes peuvent être retrouvées par analogie 8

dans les autels, sur lesquels les morts étaient placés, aussi bien que dans les temples, avec lesquels les monunents funéraires offrent d'autant plus d'analogie, qu'ils étaient eux-mêmes considérés comme
9 HÆREA. — Les *monuments honorifiques*, qui, il est vrai, n'ont aucun rapport même éloigné avec l'enterrement du mort, et les statues honorifiques placées tantôt sous un toit soutenu par des statues (comme les tétrakionies, § 159. 5.), tantôt dans des niches (comme le monument de Philopappus, § 194.), forment un genre voisin des monuments funéraires. Les *arcs de triomphe* remplissent d'une manière ingénieuse la double destinatiom de rappeler le triomphe d'un vainqueur et d'élever des statues curules à une grande élévation au-dessus du sol.

3. Il n'est pas rare de rencontrer en Attique des tombeaux en pierre taillés dans le roc et couverts avec une dalle en pierre (*Leake*, TOPOGR. p. 318.); il en existe de semblables sur le chemin qui conduit à Delphes. Sur les tombeaux de l'Attique (θῆκαι) *Cic.* DE LEGG. II. 26. On trouve près d'Ephèse des tombeaux en pierre dans des niches pratiquées dans le roc, à Melos et ailleurs. A Assos, Thase, et dans plusieurs autres localités, un grand nombre de sarcophages de grande dimension s'élèvent, isolés de toutes parts, sur des piédestaux. Sur les tombeaux de Rhenée, BULL. D. INST. 1830. p. 9. Dans la Grande-Grèce, au dire de Jorio (§ 260. 5.), le genre de tombeaux le plus répandu consiste en un assemblage de grands blocs de pierre, recouverts avec de petites pierres ou de la terre (Voy. le titre gravé des vases peints, publiés par *Tischbein*); à côté de ceux-là, on trouve des tombeaux creusés dans le tuf, ou même aussi tout simplement dans la terre. Les tombeaux creusés dans le tuf sont le plus souvent richement ornés de peintures, de stuccatures et de bas-reliefs. Un élégant tombeau de Canosa, découvert en 1826, M. I. D. INST. 43. *Lombardi*, ANN. IV. p. 285. Cf. *Gerhard*, BULL. 1829. p. 181.

4. La carte de Crète par Lapie donne les grottes près Gortyne ; catacombes d'un plan irrégulier à Rome, Naples, Paris ; d'une ordonnance plus régulière, à Syracuse, *Wilkins*, M. Gr. p. 50. *Hirt*. II. p. 88. Ces dernières offrent beaucoup de ressemblance avec les cat. d'Alexandrie (*Minutoli*, ABHANDL. VERM. INHALTS, ZW. CYCL. I. p. 1) et de la Cyrénaïque (*Pacho*, PL.61.).** *Billermann*, UEBER DIE AELTESTEN CH. BEGRAEBNISS VAETTEN UND BESOUDERS DIE KATAKOMBEN ZU NEAPEL.

5. Cf. Les tombeaux romains dans *Bartoli*. (§ 212. 4.) *H. Moses*, COLLECTION OF ANT. VASES. pl. 110-118 et autres. Les Monuments de Palmyre, consistant en tours carrées avec balcons, sur lesquels les personnes ensevelies dans le monument sont représentées couchées, sont d'un genre tout particulier.

6. *Paus*. II. 25. 6., mentionne un monument pyramidal près d'Argos ; on en voit un semblable sur les bords du fleuve Pontinus près d'Argos, en pierres polygones assemblées au moyen de mortier, avec une chambre sépulcrale. *Leake*, MOREA II. p. 339. A ce mausolée il faut comparer le monument de Constantine, où une pyramide s'élève sur l'entablement, d'une construction circulaire entourée de colonnes, § 258. 4.

7. Le Pura d'Héphestion (§ 152. 2.) n'était peut-être bien lui-même qu'une imitation des anciens Pura babyloniens ; on peut en dire autant de celui de Sardanapale. Le Pura des monnaies de Tarse, sur lequel on brûle le sandon d'Hercule (§ 240. 4.) a la forme d'une pyramide sur un soubassement cubique.

8. Βωμοειδὴς ταφος, *Paus.*; βωμοι sur des tombeaux, *Welcker*, SYLL. EPIGR. p. 45. A cette classe appartiennent les monuments funèbres de Pompeï, qui consistent en un pilier bas avec une doucine et les ornements du coussin ionique. — Les tombeaux de Sicyone avaient, au dire de *Paus*. II, 7, 3. la *forme de temples*. Cf. *Leacke*, MOREA III. p. 358. Les vases, surtout de la Lucanie et de la Pouille, les lampes en terre aussi (*Passeri*, III. 44.) reproduisent un grand nombre de temples funéraires. Il n'y a rien de plus commun que des demi-colonnes, des frontons de temples et des antefixes appliqués comme ornements aux tombeaux et aux CIPPIS. Voy.-en des exemples dans *Hirt*, PL. 40. 5. 6. 8. 9., et aussi le tombeau de Myla, n. 24.

9. *Plin*. XXXIV. 12. COLUMNARUM RATIO ERAT ATTOLLI SUPRA CÆTEROS MORTALES, QUOD ET ARCUS SIGNIFI-

CENT, NOVITIO INVENTO (cependant on trouve mentionnés dans *Tite-Live*, XXXIII, 27. dès l'an 556 de Rome, FORNICES ET SIGNA AURATA au-dessus), indique une des destinations de l'arc de triomphe. Les *tetrapyla* d'Antioche (§ 150. 4.), Césarée, Palmyre, Constantinople, qui servaient surtout à former la voûte des endroits où les rues à colonnes se croisaient, étaient semblables aux arcs de triomphe.

1 § 298. De ces constructions isolées, portons maintenant nos regards sur les établissements qui renferment plusieurs édifices ayant chacun une destination différente, mais qui n'en doivent pas moins être considérés comme parties du même tout, comme conçus dans une même pensée, et dans le but de produire un effet architectonique général.
2 A ces établissements appartiennent les *sanctuaires* (ἱερὰ) des Grecs, qu'il faut se représenter avec leurs grands autels, leurs temples, hœrea, prytanées, théâtres, stades et hyppodromes, haies sacrées, sources et grottes, comme des constructions de la nature la plus variée, destinées à produire une impression tantôt plus sévère, tantôt plus agréable (Cf. § 255. 3.). Il faut ranger également au nom-
3 bre de ces établissements, les *marchés* (ἀγοραὶ, FORA) dont le plan régulier sortit de l'Ionie (§ 112, 2.) et fut ensuite grandement perfectionné à Rome. Les uns consistaient en places entourées de portiques à colonnes ouverts, de temples, basiliques, curies, arcs de triomphe et autres monuments honorifiques, au centre desquels s'élevaient quelquefois des boutiques et des magasins; dans ces marchés, il fallait avant tout que l'esprit de la vie politique régnât, et que les souvenirs patriotiques de toute nature se tinssent constamment

éveillés ; tandis que les autres (FORA OLITORIA et MACELLA) avaient pour but unique de satisfaire aux besoins physiques de la vie. Enfin il faut 4
ranger dans la même catégorie l'établissement de *villes* entières, le problème le plus compliqué, qui depuis Hippodamus (§ 112, 1.) ait été proposé aux architectes distingués de la Grèce. Comme on avait loué les fondateurs des villes et des colonies grecques les plus anciennes, d'avoir su choisir l'endroit où ils en jetaient les premiers fondements, de manière à ménager une vue ravissante à ceux qui devaient les habiter; et en effet un grand nombre de villes grecques offrent, surtout en se plaçant sur l'emplacement des théâtres, des points de vue de la plus grande beauté; aussi voyons-nous les architectes venus plus tard ne pas être tellement dominés par l'idée de la régularité, pour ne pas profiter partout, avec le goût le plus délicat, des avantages d'une position pittoresque. Les anciens aimaient surtout le plan d'un amphithéâtre qui, dans une ville enceinte de rochers comme Delphes, devait produire une impression pleine de grandeur et de majesté, et dans les villes maritimes comme Rhodes et Halicarnasse, au contraire une impression aussi riante qu'éclatante. Ces villes, surtout, avec leurs grands édifices publics, leurs colosses habilement espacés et distribués, devaient s'offrir aux yeux du voyageur encore éloigné comme autant de théâtres magnifiquement décorés.

3. Le forum de Gabi, découvert en 1792 (*Visconti*, MON.

Gab. tv. 1.) et celui de Pompeï (voy.–en la brillante restauration dans *Gell*, Pom. pl. 48. 51.), nous donnent une idée claire de l'ordonnance d'un forum. — Un forum découvert § 193. 1.

4. Sur la belle position des villes grecques, *Strabon*, v. p. 235. Assos dans l'Asie-Mineure, *Choiseul-Gouff.* Voy. pitt. ii. pl 10., en est un des principaux exemples. Mais depuis les temps les plus reculés, les fondateurs des villes donnaient une attention toute particulière à la manière de profiter et de se préserver du vent et du soleil. *Arist.* Polit. vii. 10. *Vitruve*, i. 4. 6. Des villes grecques, celle que nous connaissons le mieux après Athènes, est peut-être bien Syracuse, du moins pour le plan; dans celle-ci les parties nouvelles étaient plus régulières que les anciennes. Plan dans *Levesque*, Goeller, *Letronne*.

1 § 299. L'architecture ne peut pas plus négliger d'envisager un côté de la vie humaine comme non susceptible de se prêter à des formes artistiques, que créer des formes qui ne répondraient pas aux besoins de la vie; aussi ne devons-nous pas oublier de mentionner ici les constructions sur terre et sur eau, au moyen desquelles une nation met en communication le lieu principal de sa résidence avec celle des autres peuples, d'une manière sûre et certaine, importe de l'étranger les objets nécessaires à la vie, en exportant au contraire ce
2 dont il n'a nul besoin. Nous faisons allusion ici d'abord aux *routes*, dans la construction desquelles les Romains excellaient (§ 182. r. 1.); pour les établir, les rochers étaient percés, les marais et
3 les bas fonds traversés par des arcades d'une longueur considérable; ensuite aux *ponts*, *canaux*, *émissaires de lacs* et *égouts*, constructions gigantesques du même peuple, et enfin à tout le système

grandiose destiné à approvisionner d'eau la ville de
Rome tout entière, que Frontin place, non sans
raison, au-dessus des pyramides de l'Egypte et des
autres merveilles du monde. Il consistait, outre
les canaux, aqueducs et conduites d'eaux, en châ-
teaux d'eaux, fontaines et jets d'eau, qui, ornés
de colonnes, vasques et statues, se multiplièrent
à Rome à l'infini depuis Agrippa. Sans doute il eût 5
été facile d'épargner en partie la dépense des
hautes arcades qui portent les aqueducs, au moyen
de dispositions d'un prix moins élevé, mais le
goût si pur et si profond des anciens pour l'archi-
tecture, a dû, sans égard pour toute autre considé-
ration, leur faire préférer à des constructions sou-
terraines et invisibles à l'œil, ces lignes d'arcades
d'un effet si puissant qui, partant des montagnes,
s'avançaient à travers plaines et vallées jusques
aux murs de la ville, centre d'une immense popu-
lation, et qui s'annonçaient, dans un éloignement
encore considérable. Les *ports* des anciens étaient
sans doute beaucoup plus petits que les nôtres, 6
mais cela n'empêchait pas néanmoins qu'avec leurs
môles, phares, calles extérieures et bassins inté-
rieurs, arsenaux, chantiers et docks, y compris les
quais et les portiques qui enveloppaient toutes ces
constructions comme d'une espèce de ceinture,
leurs temples et leurs statues, ils ne produisissent
une impression générale beaucoup plus grande et
beaucoup plus imposante; et ici aussi nous trou-
vons que le sentiment de l'architecture a pénétré
et vivifié de son souffle les moyens mis en œuvre

7 pour l'accomplissement du but extérieur. Le *vaisseau* lui-même, le bâtiment rond et lourd du marchand, aussi bien que le léger et menaçant vaisseau d'une flotte de guerre, qui ressemblait plutôt à un guerrier agile qu'à une machine flottante, avait une physionomie originale et expressive; et à l'époque alexandrine, les vaisseaux et les chars (§ 151. 153.) se métamorphosèrent en construc-
8 tions magnifiques et colossales. Là seulement où la mécanique dirige en maîtresse tellement exclusive et despotique la construction d'un édifice, où la destination compliquée de celui-ci ne se traduit pas extérieurement en caractères sensibles et compactes, là, dis-je, seulement l'architecture cède comme art la place à une activité qui s'en tient au calcul, intelligente sans doute, mais qui n'est inspirée ni vivifiée par le sentiment.

Les routes romaines étaient en partie SILICE STRATÆ (la voie Appienne d'une manière parfaite), en partie GLAREA. Le sentier pour les piétons à côté LAPIDE, avec des pierres moins dures. Sur toutes les routes principales il existait des pierres indiquant les milles (Cf. § 67. *Bergier*, HIST. DES GRANDS CHEMINS DE L'EMP. ROMAIN. (THES. ANT. ROM. X.) *Hirt*. II. p. 198 III. p. 407. En Grèce on donnait un soin tout particulier aux routes sur lesquelles passaient les processions ou pompes solennelles, près du didymœon, de Mylasa. Sur les σκυρωτὰ ὁδὸς à Cyrène, *Boeckh*. AD PIND. P. V. p. 191.

4. Une carte des aqueducs romains dans *Piranesi*, ANTICH. ROM. IV. 38. *Fabretti*, dans le THES. ANT. ROM. IV. p. 1677. Les magnifiques coupes monolithes en porphyre, granit, marbre et autres matières, qui ornent nos musées et dont le diamètre est de 20 à 30 pieds (6.m 500 à 9.m 750), doivent être pour la plupart considérées comme ayant servi de vasques ou de bassins aux fontaines. *Hirt*, III. p. 401. Les

plus célèbres fontaines (χρῆναι, Cf. *Leake*, MOREA II, p. 373.) de la Grèce. § 82. 1. Cf. 100. 3, 13. Citernes de Byzance. § 195. 8.

6. Une des parties principales des anciens ports sont les *arcades* des môles, qui ont pour but d'en nettoyer l'intérieur au moyen du courant artificiel donné à l'eau. On en voit de semblables dans des peintures murales (PITT. DI ERCOL. 11, 55. *Gell*, POMP. NEW. s. pl. 57.) et dans des ruines. Sur le port de Cenchrée, plus haut § 255. 3. Le port de Carthage était renfermé également dans une enceinte de colonnes ioniques, derrière lesquelles se trouvaient les νεώσοικοι. *Appien* VIII. 96. Pharos § 150, 3. 192, 2.

II. MEUBLES ET VASES.

§ 300. Autant les objets mobiliers se distinguent 1
des édifices, à cause des différences qui existent entre les uns et les autres dans leurs rapports avec le sol de la terre, autant ils s'en rapprochent sous le rapport de l'utilité et de la beauté (que le goût des Grecs sut réunir partout également et par la voie la plus courte) et des formes géométriques auxquelles le même goût donna la préférence dans les uns comme dans les autres. Seulement, par cela 2
même que les meubles et les vases sont des objets mobiles, il est permis d'employer pour leurs appuis, pieds, anses et autres parties décoratives, non-seulement les formes de la vie végétale, mais encore de la vie animale, sur une plus grande échelle, que la sévère rigidité de l'architecture ne le comporte; on en voit des exemples dans les trônes et autres espèces de siége. Les espèces de meubles mentionnées plusieurs fois (§ 56, 2. 85, 2. 116, 1.), aussi bien que les coffres travaillés également en bois

(χηλοὶ, λάρνακες, § 56. 57.), caisses et boîtes (κιβωτοί, κιβώτια), tables et lits à manger des anciens, ne nous sont connus en général que médiatement, à cause de la fragilité de la matière avec laquelle ils avaient été exécutés; néanmoins il existe aussi des siéges en marbre qui sont ornés avec le plus grand goût. (Cf. § 364, à la fin.)

1. Cf. *Winckelm.* II. p. 93. aussi, est-ce avec raison que Weinbrenner, ARCHITECT. LEHRBUCH, ÉLÉMENTS D'ARCHIT. III part. p. 29., se sert des formes des vases antiques pour exercer le goût architectonique.

3. On reconnaît d'une manière bien évidente des κιβωτοὶ servant à renfermer des hardes (*Pollux* X, 137.) sur des vases peints, *Millingen*, UN. MON. 35. V. DE COGH. 30. DIV. COLL. 18. On trouve aussi des coffres semblables remplis de flacons d'huile (DIV. COLL. 17. 58.) ou employés dans les sacrifices, 51. Les peintures des vases nous offrent encore souvent des tables destinées aux sacrifices, τράπεζαι, d'une grande élégance (*Polyb*, IV. 35, *Osann.* SYLL. 1. 74. C. 1. p. 751.); par ex. *Millingen*, DIV. COLL. 58. Τράπεζαι pour les prix décernés dans les jeux (une chryselephantine à Olympie, *Q. de Quincy*, p. 360.) se rencontrent fréquemment sur les monnaies. Il existait en outre un grand nombre de tables en bronze; les tables de Rhenea (*Athen.* XI, 486 c.) sont étroitement liées aux TRICLINIIS ÆRATIS de Delos (*Plin.* XXXIV, 4. XXXIII, 51.) et aux banquets des déliens aux ventres complaisants (*Athen.* IX. 172.).

1 § 301. Les *vases destinés à renfermer les liquides* sont plus connus et plus importants aussi pour la connaissance de l'art antique. Le bois n'y fut employé que pour ceux à l'usage des habitants de la campagne; les plus communs étaient en terre cuite et en métal (bronze corinthien, argent ciselé), qui se trouvaient souvent alternativement employés à la confection du même vase, suivant la

fortune du possesseur. L'usage particulier auquel 2
le vase était réservé en déterminait la forme; nous admettons les principaux genres suivants : 1. vases qui doivent, pour un certain temps, recevoir des quantités de liquide considérables, que l'on peut y puiser ensuite en petite quantité, disposés de manière à se tenir droit au centre d'une table servie pour un repas; la forme élevée, spacieuse, très-large de l'ouverture du vase répondait à la destination de l'espèce de vase à mélanger les liquides, nommé κρατὴρ; 2. petits vases dont on se servait pour verser le liquide du cratère dans les coupes, consistant en petites écuelles avec de longues anses, vases à puiser, appelés ἀρύστιχος, ἀρύταινα, ἀρυστὴρ, κύαθος, semblables au SIMPULUM des anciens habitants de l'Italie, et aussi à la TRULLA; 3. petites cruches pour entonner avec un col étroit, une anse très-large, une embouchure pointue, πρόχους, προχύτης; 4. vases sans anse, tantôt longs, tantôt ronds, mais toujours avec un col extrêmement étroit, pour laisser tomber goutte à goutte l'huile ou tout autre liquide, λήκυθος, ὄλπη, ἀλάβαστρον, *Ampulla*, *guttus*; 5. écuelles plates, semblables à des boucliers, véritables vases de libations en l'honneur des divinités, φιάλη, (ἀργυρὶς, χρυσίς), PATERA (qu'il ne faut pas confondre avec l'assiette nommée PATINA, PATELLA).

1. Thériclès (§ 113. 1.) tournait aussi des coupes en bois de Térébinthe, *Athen.* XI. 470. *Plin.* XVI. 76. Théocrite, 1. 27., décrit un verre sculpté en bois (κισσύβιον), bordé d'une couronne de lierre et d'hélichryse, le pied entouré d'une couronne de feuilles d'acanthe, et au milieu

orné de bas-reliefs d'une composition agréable (Cf. Ann. d. Inst. ii. p. 88.). Dans les premiers temps de l'antiquité, on estimait beaucoup les cratères en terre de Colias (§ 63.), plus tard, on estima seulement les cratères en argent ou ornés de pierres précieuses. *Athen.* v. 199. xi. 482. Les vases mentionnés par *Athen.* sont, pour la plupart, en or ou en argent.

2. N. 1. Cratères d'Argos, *Hérodote*, iv. 152., Lesbiens, iv. 61., Laconiens et Corinthiens, *Athen.* v. 199. reposant sur trois pieds, *Athen.* ii. 37., sur des géants qui les soutiennent, *Her.* iv, 152., sur des hypocréterides, § 61. C. 1. p. 20., avec des anses aux deux côtés (λαϐαὶ ἀμφίστομοι). *Sophoc.* Œd. à Colone. 473. Les anses sont ordinairement placées au bas du ventre, au-dessus du pied, plutôt pour les remuer que pour les porter. Un nombre infini de cratères figurés dans les bas-reliefs. De très-beaux en marbre dans Bouill. iii. 77. 78. 80. *Moses*, vases, pl. 36. 40. 41. Au nombre des plus célèbres, nous citerons les deux cratères de la villa Adrien, maintenant au château de Warwick (*Moses*, pl. 37.) et dans Woburn abbey (Wob. Marbles.) Sopra il vaso app. cratere, diss. dal conte Floridi. p. 565.

2. *Athen.* x. 423. Le Schol. d'Arist. Les guêpes, 887. Festus S. V. Simp. Selon *Varron*, L. L. V. § 124. Le simpulum servait aux sacrifices, le cyathus aux repas. On voit la figure du simpulum avec l'anse saillante au-dessus de l'orifice du vase, sur des monnaies romaines et parmi les ustensiles des sacrifices dans la frise, Bouill. iii. 83. *Causeus*, de insign. pontif. tb. 2. (thes. Antt. Rom. v.) Le σκάφιον doit peut-être aussi être rangé dans cette espèce de vases, C. 1. 1570. b. *Cic.* Verr. iv, 17. La trulla était quelquefois en argent avec des bas-reliefs. *Orelli*, Inscr. 3838.

3. Iris verse du prochous l'eau du Styx, comme libation, *Hésiode*, Th. 785. Antigone, les libations du frère, *Soph.* Ant. 426. La forme élevée du prochous (ἄρδην) se rencontre souvent dans ceux qui servent à faire des libations. V. les bas-reliefs. § 97. n. 17. 18. et entre autres les vases peints. *Millingen*, Un. Mon. i. 34. Cogh. 23. 28. On voit souvent des prochous et des phialæ former un même groupe; il est très-fréquemment répété dans les vases peints, par ex. *Laborde*, ii. 41. Le même vase est le προχύτης de *Héron*,

SPIRIT. p. 163. (VET. MATHEM. PARIS.); semblable au σπονδεῖον, p. 175. La προχοῖς ou ἐπιχυσις (*Bechker*, ANECD. p. 294.), nommée aussi GUTTUS (*Varron*, L. L. V. § 124.), n'a pas de col, mais seulement un trou (αὐλίσκος) pour ouverture, selon les SCHOLIES de *Clément*, P. 122. ED. Klotz.

4. Le mot AMPULLA éveille surtout l'idée d'une forme tout-à-fait ventrue. V. *Appulej*, FLOR. II, 9. Ces vases n'étaient le plus souvent qu'en cuir, sinon en argile ou métal; les ἀλάβαστρα destinés à renfermer le liquide propre à oindre (sur la forme desquels *Plin*. IX. 56.), fréquemment faits de la pierre à laquelle ils ont donné leur nom. On trouve quelquefois, encore aujourd'hui, dans des vases de cette forme (BALSAMARIO, UNGUENTARIO, LAGRIMALE), de l'huile parfumée: pour épargner l'huile de cette sorte, la cavité intérieure du vase est assez souvent très-peu profonde. Des peintures de vases nous offrent des λήκυθοι souvent réunis avec des éponges et des brosses comme ustensiles de bain (ξυστροληκύθιον).

5. *Macrobe*, V. 21. *Athen*. XI. 501. aussi sur les ὀμφαλοὶ qui s'y trouvent. Ils se trouvent fréquemment sous les vases, par ex. *Moses*, PL. 68. 69. (une μέσομφαλος, selon l'explication proposée par *Panofka*) et suiv. Les PATINÆ (πατάναι) sont des plats propres à servir les mets, surtout le poisson; il en existe un grand nombre de semblables dans la collection de vases de Koller, sur lesquels on voit un grand nombre de poissons peints. PATELLA n'est qu'un diminutif de patina, les plats à viande des lares se nommaient surtout ainsi. On trouve dans *Cic*. VERR. IV. 21., des PATELLÆ CUM SIGILLIS.

§ 302. 6. Les vases à boire, proprement dits, offrent les formes les plus variées. Ceux qui ont un intérêt archéologique sont surtout les suivants: a. καρχήσιον, un vase long très-resserré vers le milieu de sa hauteur avec une anse qui descend du bord supérieur jusqu'en bas; b. κάνθαρος, un vase très-large avec un couvercle et un orifice de côté pour boire; c. κώθων, un vase avec un col étroit et un pied élevé; σκύφος, un vase large, rond, dit Centauréen ou Herculéen, avec de petites

anses ou poignées ; e. κύλιξ, un vase avec un pied et des oreilles (ὦτα); à ce genre appartient le vase Théricléen ; f. ψυκτήρ, un vase cylindrique, avec un pied en forme de colonne sur une base formant un disque; g. ἀρύβαλλος, vase en forme de bourse, rétréci vers le haut ; h. κοτύλη, un petit vase, la πλημοχόη, en forme de toupie, lui ressemblait; i. ἡμίτομος, vraisemblablement une petite coupe de forme demi-ovalaire; k. ῥυτὸν, RHYTIUM, un vase en forme de corne, qui n'était pas destiné à être posé droit, à moins qu'il n'eût un pied fait exprès, avec une ouverture qu'on pouvait fermer à volonté à l'extrémité pointue inférieure, de laquelle coulait le vin versé par l'ouverture supérieure, de formes très-variées, souvent grotesques; l. κέρας, la corne à boire proprement dite. 7. A une autre classe de vases appartiennent les suivants : les vases qui sont destinés à puiser une grande quantité de liquide et à la transporter (même sur la tête), κάλπη, ὕδρια, κρωσσός, URNA, larges, ventrus, rétrécis à l'entrée, munis d'un pied et de deux anses (δίατος); 8. vases semblables pour transporter et en même temps pour conserver les liquides, avec un col étroit et qu'on pouvait boucher. κάδος, ἀμφορεὺς, AMPHORA ; 9. vases ordinairement trop lourds pour être changés de place, tonneaux, la plupart en argile, πίθος, DOLIUM. 10. Bassin ou cuvette pour laver ses mains, χέρνιψ, χερόνιπτρον, POLUBRUM, TRULLA, AQUIMINALE. Du même genre les vases à verser et répandre, ἀποῤῥαντήριον, περιῤῥαντήριον (on

donnait le même nom à l'arrosoir), ἀρδάνιον, κύμβαλον, PRÆFERICULUM; 12. marmite ou chaudron, λέβης, PELVIS, AHENUM, tout naturellement ce pot n'était élégamment orné que lorsqu'il ne devait pas aller au feu. Le genre de λεβης, que les anciens préféraient, est dans les deux cas, surtout dans le dernier, le chaudron à trois pieds (λέβης τρίπους, ἐμπυριβήτης ou ἄπυρος), chef-d'œuvre si vanté des chaudronniers antiques.

N. 7. a. *Athen.* XI. 474 e. *Macrobe*, V. 21. Bacchus σπένδων ἐκ καρχησίου. *Athen.* V. 198 c. On voit souvent le Karchesion figuré sur des vases peints, *Millingen*, COGH. 23. 26. 31. 44. 45. 51. *Millin.* 1, 9. 30. souvent aussi on le rencontre réuni au prochous, *Millingen*, UN. MON. 1, 34. Sa forme varie davantage sur les bas-reliefs, *Zoëga*, BASSIR. 77. BOUILL. III, 70., elle est du reste assez commune parmi les vases, COGH. 32.

b. *Athen.* p. 473. *Macr.* ubi suprà. Les SCHOLIES de *St-Clément*, p. 121. Dans les mains des Centaures, dans *Athen.*, de Bacchus, au dire de *Pline*, XXXIII, 53. *Macr. Gruter*, INSCR. p. 67. 2. Cf. § 165. 6. et *Lenormant*, ANN. D. INST. IV. p. 311.

c. *Athen.* p. 483. Plut Lyc. 9. *Pollux* X. 66. VI, 96. 97. et aut. Dans *Athen.* un satyre tient κώθωνα μόνωτον ῥαβδωτόν.

d. V. *Athen.* p. 498. SQ., surtout Stesichore dans le même auteur, *Macr.* V. 21. et les passages célèbres des poëtes romains. Sur le σκύφος héracléen, *Athen.* 649.; on le reconnaît dans un large vase, avec l'Inscr. νικα Ἡρακλης, *Maisonneuve*, PL. 50, et sur les bas-reliefs, *Zoëga*, 67. 68. 70. 72. Ὠοσκύφια sont deux vases semi-ovalaires, avec les pointes tournées l'une vers l'autre. *Athen.* p. 503.

e. Sur le Cylix therycl. *Athen.* p. 470. Les SCHOLIES de St-Clément. p. 121. *Larcher*, MÉM. DE L'AC. DES I. XLIII. p. 196. Sous le nom de Cylix on comprend, du reste, un grand nombre de vases.

8. Ce psykter (V. la SCHOL. de *St-Clém.* p. 122.) a le nom du vase à rafraîchir les boissons que l'on rencontre aussi au nombre des vases peints. *Letronne*, JOURN. DES SAV. 1833. p. 612.

Athen. p. 783., compare l'Aryballos à l'ἀρύστιχος, seulement à cause du nom. Est-ce le VASO A OTRE?

H. *Athen.* p. 478. Le κοτύλισχος était, au dire d'*Athen.*, surtout employé dans les mystères; sur le vase appelé πλημοχόη, p. 496. *Pollux.* x, 74.

1. *Athen.* p. 470.

K. Ῥυτὸν de ῥύσις. *Athen.* p. 497. L'orifice se nommait κρουνός. La ῥυτὰ hydraulique de Ctesibius, *Athen.* ubi suprà. et *Héron.* p. 172. 203. 216. Le rhyton produit un effet pittoresque, lorsqu'on s'en sert pour boire. Dans la main d'une espèce d'Hébé, *Athen.* x. p. 425., porté par des satyres, menades, (*Athen.* x, 445.), buveurs et valets des sacrifices. V. ANT. ERC. I, 14. III, 33. *Gell*, POMP. pl. 30. Employé comme corne d'abondance, *Athen.* XI. 497. Parmi les vases, on trouve souvent des rhytons avec des têtes d'animaux d'une très-grande diversité, BICCHIERE A TESTA DI MULO-GRIFFO-CAVALLO-PANTERA. *Tischb.* II. 3. *Millin.* I. 32. 11. 1. en pierre, BOUILL. III. 76.

1. Κέρατα surtout dans les temps les plus reculés, mais aussi plus tard à Athènes, avec (περισκελὲς, ** sorte de meubles propres à maintenir debout les vases de la forme de lecythus, d'amphore, etc. *Boeckh*, ECON. POLIT. DES ATH. II. p. 320. *R. Rochette*, JOURN. DES SAV. 1830. p. 472.), souvent dans les mains du vieux Bacchus, *Laborde*, II. 19. Sur δίκερας, § 439.

Je passe sous silence plusieurs noms qui sont clairs pris dans une signification générale, comme λοπὰς, κυμβίον, γαυλὸς, οἰνοχόη, λάγηνον; ainsi que plusieurs autres plus anciennement usités et que la poésie seule a conservés : δέπας, ἄλεισον, κύπελλον, (ἀμφικύπελλον); et enfin les noms romains proprement dits : SINI, CAPULÆ, qui cédèrent, à l'époque de Varron, leur place aux formes grecques. L. L. IV. § 21.

8. Il est facile de voir, surtout par l'exemple des vases panathéens (§ 62. 100. r. 3. N. 1.) qui se nomment pour la plupart παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς (*Athen.* V. 199.), mais aussi κάλπιδες (*Callim.*) et ὑδρίαι (les SCHOL. de *Pind.* N. X. 64.), combien cette forme de vases offrait de ressemblance avec les suivants. Les hydries corinth. avaient deux anses en haut et deux plus petites au milieu sur les flancs, *Athen.* p. 488., comme un grand nombre d'autres vases. LANGELLA.

9. Les amphores sont souvent pointues à l'extrémité, et ne pouvaient en conséquence tenir debout que placées dans

des trous ; telles sont les amph. d'Herculanun (*Winckelm.* II. p. 70.) et celles de Leptis du Mus. Brit. qui portent en partie encore le nom du Consul. Il en est de même des κεράμια Χῖα, des monnaies de Chio. Des satyres en portent de semblables. TERRAC. BRIT. M. 13. *Millin.* VAS. 1, 53, L'INCITEGA (εγγυθήκη, ἀγγοθήκη) servait à les placer. Festus. S.V. *Athen.* V. 210 c. Les ἐμβάσεις (COD. FLOR.), vases corinthiens, DIG. XXXII. 100 paraissent avoir eu la même forme. Les amphores panathéennes, au contraire, ont des bases; leur forme est plus courte et plus ventrue dans les plus anciennes, plus élancée dans les plus récentes (comme sur les dernières monnaies d'Athènes).

11. V. Nonius. p. 544. Les PHIALÆ servaient aussi aux lustrations. C. I. 138. 1. 6. 142. 1. 5.

12. Que le *trépied* eût pour principale destination de recevoir la viande hachée (DE TRIPODE DELPH. DISS.), c'est ce que montre l'usage de τέμνειν σφάγια dans l'ὅρκος (*Eurip.* Ἱκετ. 1202.; cela sert à expliquer le pass. de Soph. OEd. à Col. 1593.). Sur la forme, V. les mém. AMALTH. I. p. 120 et s. II. p. 10. III. p. 21 et s. *Broensted*, VOY. I. p. 115. SQQ. GOETT. GA. 1826. N. 178. Depuis que la forme en disque de l'Holmos est prouvée et que la prétendue CORTINA est reconnue pour un omphalos (§ 367.), les parties principales de la forme du τριπους sont maintenant bien connues. L'anneau auquel le pot ou marmite se trouvait suspendu , se nommait στεφάνη , les barreaux transversaux des pieds ῥάβδοι, V. *Eusèbe* , c. MARCELL. I. p. 15. D. ED. COL. 303.

§ 303. Parmi les vases employés à d'autres usages, les plus importants pour l'art sont les *vases des sacrifices*, notamment les suivants : 1. les petites corbeilles tressées, aussi d'argile et de métal, où l'on déposait le couteau, la farine salée et les couronnes, nommées κανοῦν, CANISTRUM; 2. l'espèce du vase ou corbeille du culte de Cérès, λίκνον, VANNUS ; 3. les larges plats avec un grand nombre de compartiments ou de petits verres fixés au fond (κοτυλίσκοι), rem-

plis de différents fruits, κέρνος; 4. les vases à renfermer l'encens et les parfums destinés à être brûlés (θυμιατήριον, λιβανωτρίς, ACERRA, TURIBULUM) et les poêles de différentes espèces.

N. 1. Comme le κανοῦν doit rarement manquer dans un sacrifice (ἐνῆρκται τὰ κανᾶ), aussi, le reconnaît-on d'une manière assez certaine dans les corbeilles plates avec toute espèce de θυλήμασιν dans des peintures de vases peints, par ex.: *Millin*. I. 8. 9. L'Εἵλικτο κανοῦν, *Eurip*. Hercule furieux. 921. 944., est expliqué au moyen de la peinture du vase, 1. 51. a.

2. Un λίκνον, par exemple, dans le sacrifice champêtre. BOUILL. III. 58.

3. *Athen*. XI. 476. 478 et dans d'autres passages, surtout dans le culte phrygien; de là κερνᾶς, une espèce de gallus dans l'épigr. sur Alcman. Peut-être sur des vases peints. *Laborde*, I. 12. *Millin*. I. 64. Dans les collections de vases antiques, comme à Berlin notamment, il n'est pas rare de rencontrer de semblables surtouts de table.

4. ACERRÆ, par ex. sur le bas-relief, BOUILL. III. 61. Parmi les vases des sacrifices, III, 83. Les petits autels sur lesquels on brûlait des parfums, figurés sur des bas-reliefs et des vases peints, ont quelquefois beaucoup d'élégance.

1 § 304. Les *vases d'argile*, aux formes les plus variées et les plus élégantes, que l'on découvre chaque jour en amas considérables dans les *tombeaux* grecs, doivent être considérés d'abord comme objets du culte des morts; on les plaçait à côté de leurs dépouilles, comme symboles ou gages du lavage et de l'onction souvent répétés de la pierre tumulaire, aussi bien que des libations qui devaient être faites annuellement sur le tombeau. Dans les écrivains de l'antiquité on ne trouve
2 mentionnés que l'hydria ou urne comme vase propre à renfermer les cendres, et le lecythus que la

peinture décorait dans ce but spécial; mais il pou-
vait bien se faire aussi que des vases qui rappe- 3
laient des moments importants de la vie du défunt (des victoires dans les agones, des marques de distinction obtenues au gymnase, la participation au thiase bacchique, la prise de l'himatium viril) et qui avaient été donnés à leur occasion, fussent ajoutés aux précédents (car autrement il serait difficile d'expliquer d'une manière satisfaisante les mots si fréquemment répétés sur les parois des vases καλὸς, ὁ παῖς καλὸς, καλὲ παῖ, καλὸς εἶ, καλὴ δοκεῖς et autres expressions semblables). Il est incontestable en effet que des vases semblables servaient aux usages de la vie et d'ornements aux apparte-
ments; tandis qu'en ce qui concerne les hydria, 4
l'usage d'y déposer les cendres des morts n'est venu qu'après coup; le sarcophage (σορὸς, θήκη; λάρναξ, πύελος, SOLIUM, LOCULUS), au contraire, né de l'habitude plus ancienne en Grèce d'enterrer le corps tout entier, s'est conservé cependant (en Etrurie, sur des dimensions moins considérables, sous la forme d'une urne cinéraire, § 176. 3.) à toutes les époques, et est devenu une seconde fois d'un usage plus commun, dans les derniers temps de Rome, au fur et à mesure que l'usage d'enterrer les corps en entier se fut répandu.
(§ 208. 2.) Le sarcophage travaillé en bois, terre 5
cuite ou pierre (λίθος σαρκοφάγος, SARCOPHAGUS), emprunte les formes de son ornementation en partie à la maison, comme les portes et les poignées ou marteaux de portes, et en partie aux réser-

voirs d'eau ou aux cuves du pressoir, comme les têtes de lion.

1. Sur les formes des vases, *Dubois Maisonneuve*, INTRODUCTION A L'ÉTUDE DES VAS. ANT., ACCOMPAGNÉE D'UNE COLLECTION DES PLUS BELLES FORMES. 1817. 13 LIVR. GARGIULO, COLLEZ. DELLE DIVERSE FORME DE VASI ITALO-GRECI. N. 1822. Les premières planches de *Tischbein* et *Millin*, *Millingen*, DIV. PL. A. B. C. Cogh. 32. et s. *Inghirami* MON. ETR. S. V. pl. 47-54. Un grand nombre dans *Hancarville* et *Laborde*. La nomenclature grecque très-étendue de *Panofka* (RECH. SUR LES VÉRIT. NOMS. DES VASES GRECS. P. 1830.) a été très-restreinte par *Letronne*. (JOURN. DES SAV. 1833. MAI-DÉC. Cf. *Gerhard*. ANTIQUES DE NAPLES. p. XXVIII, et ANN. D. INST. III. p. 221 et s. BERL. KUNSTBL. 1828. Déc. Les anses (VASI A VOLUTE, COLONNETTE, etc.) surtout sont travaillées avec une grande élégance et une variété infinie. Aucune terminologie ne peut rendre la variété innombrable des formes de vases souvent très-étranges. On y rencontre jusqu'à des CREPITACULA, *R. Rochette*, M. I. p. 197. Leur grandeur s'élève parmi les vases de la collection Koller jusqu'à 3 pieds 6 pouces (1.m 137).

2. C'est un fait remarquable et qui n'est peut-être pas sans importance, que la *cruche à eau* reçoive les cendres que le feu a respectées. L'URNA FERALIS est connue; nous retrouvons également des HYDRIA, CALPE, CROSSOS. employées au même usage. *Plut*. MARCELL. 30. *Orelli*, INSCR. 4546. 47. *Moschus* IV, 34. Des amphores (déjà dans l'Il. 24. 76.), même sans pieds dans des columbarium. Cf. *Boettiger*, AMALTH. III. p. 178 et s. Le LEBES sert aussi de cruche pour renfermer les cendres, *Esch.*, CHOEPH. 675. *Soph*. EL. 1393. — Urnes funéraires sculptées en relief sur des cippes, BOUILL. III. 84. 85. sur des lampes d'argile, *Passeri*, III. 46., fig. sur des vases peints, *Milling*. DIV. 14. Cogh. 45. Comme ex. de vases en marbre de cette espèce, *Moses*, PL. 28. SQ. BOUILL. III. 78. 79. 80.; les plus grands doivent être considérés comme des VASA DISOMA, TRISOMA.—Sur les peintures des vases à l'huile destinés aux morts, *Aristoph*. ECCL. 996. — Sur les vases du culte des morts, V. entre autres *Virg*. ENEIDE. III. 66. V, 77. 91.

Le groupement de vases, d'un cratère, de deux amphores, de plusieurs coupes, formant différents compartiments sur un dessous de table, dans le tableau de la grotte del S.Querciola (§ 179. 2.) est d'un grand intérêt. D'un genre voisin à celui-ci, est le sujet représenté sur des lampes, dans *Bellori*, T. 16, et surtout *Passeri*, III. 51., où l'on peut voir un repositorium avec l'URNA, autour des AMPHORÆ, AMPULLÆ, GUTTI, sur le rayon supérieur, SIMPULUM, ACERRA, SECESPITÆ, et un soi-disant ASPERGILLUM, et jusqu'à un coq prophétique au milieu des symboles de la SUORETAURILIA, au-dessus un LECTISTERNIUM.

3. *Boettiger*, IDEEN ZUR ARCHAEOL. DER MAHLEREI, p. 173-234. Du même, VASENGEMAELDE, 3. cah. 1797-1800., en différ. endroits. Un vase peint (*Brocchi*, BIBLIOT. ITAL. Milan, XVII. p. 228) montre une rangée de vases peints daus une chambre nuptiale. Sur les vases décernés en prix, *Panofka*, VASI DE PREMIO F. 1826.; sur un vase d'Eleusis, le même, HALL. ALZ. 1833. INTELL. 101. Le γραμματικὸν ἔκπωμα d'*Athen.*, p. 466., est un vase en métal avec des inscriptions en or incrustées. Dans *Plaute*, RUD. II. 5. 22. URNA LITTERATA AB SE CANTAT CUJA SIT. — Sur la peinture des vases, § 324.

4. 5. Cercueils en cèdre, *Eur.*, TROAD. 1150. FICTILIA SOLIA, *Plin.*, XXXV. 46. en pierre dans *Bouillon*, *Piranesi*, *Moses*, Cf. § 297. 3. Les têtes de lion pour servir de passage à l'eau sont bien connues; dans les cuves du pressoir (ληνοὶ) le vin s'échappait à travers des têtes semblables. *Boissonade*, ANECD. 1. p. 425.

Ouv. sur les vases, ustensiles : *Lor. Fil de Rossi*, RACCOLTA DI VASI DIVERSI. 1713. *G. B. Piranesi*, VASI, CANDELABRI, CIPPI, SARCOFAGI, TRIPODI, LUCERNE ED ORNAMENTI ANT. 1778. 2. vol. f. *L. Moses*, COLLECTION OF ANT. VASES, ALTARS, PATERÆ, TRIPODS, CANDELABRA, SARCOPHAGI FROM VARIOUS MUSEUMS ENGR. en 150 pl. L. 1814. *Causeus*, *Caylus*, *Barbault* et autres collections générales. P.CL. VII. 34. SQ. — Cf. *Laz. Baifius*, DE VASCULIS, THES. ANT. GR. IX. 177. *De la Chausse*, DE VASIS, etc. THES. ROM. XII, 949. *Caylus*, MÉM. DE L'AC. DES INSCR. XXX. p. 344. *Vermiglioli*, DEL VASELLAME DEGLI ANTICHI, *Lezioni* II. 231.

§ 305. Après les vases, ce sont les ustensiles

destinés à l'éclairage, qui ont le plus occupé les excellents artistes de l'antiquité. Ils consistent en
2 partie en simples *lampes* (λύχνοι, λύχνια), qui tantôt en bronze, le plus ordinairement en terre cuite, avec leurs formes pures et élégantes, et leurs ornements et reliefs ingénieux, forment une branche importante des monuments de l'art antique;
3 et en partie en *candélabres* (λυχνεῖα, λυχνοῦχοι), qui étaient exécutés tantôt en terre cuite, et durant les beaux temps de l'art très-élégamment en bronze, plus tard souvent en métaux et en pierres rares et précieuses, et même en marbre; nous en possédons encore aujourd'hui de semblables auxquels on serait tenté de reprocher des formes trop riches et trop fantastiques. Il n'est pas jusqu'aux *miroirs* aussi (qui consistaient le plus ordinaire-
4 ment en miroirs portatifs ronds avec des poignées) qui n'aient été conçus et ornés avec un véritable goût de l'art, avant que le haut prix de la matière n'en fût devenu le mérite principal.

2. Les lampes ont un trou pour verser l'huile, ὀμφαλὸς, dans *Héron*, un autre pour la mèche, στόμα, et un petit pour l'aiguille destinée à tirer la mèche. *Héron*, p. 187, décrit, entre autres morceaux d'art, une lampe qui poussait seule en dehors la mèche. Souvent à plusieurs mèches, LUCERNA DIMYXOS, TRIMYXOS. Les Lampes composent à elles seules une mythologie artistique complète et offrent un grand nombre de sujets qui ont trait à la destinée humaine et à la vie future. *Licetus*, DE LUCERNIS ANT. RECONDITIS, I. VI. 1652. *Bartoli* et *Bellori*, LUCERNÆ SEPULCRALES, 1691. (publié de nouveau en allemand, par *Beger*). LUCERNÆ FICTILES. *M. Passerii*, PISAUR. 1739. 3 vol. *Montfaucon*, ANT. EXPL. T. V. ANT. DI ERCOLANO, T. VIII. *Moses*, PL. 78. SQ. Dissertation de *De la Chausse* et *Ferrarius*, THES. ANT. ROM. T. XII.

3. Noms de candelabres, *Athen.*, XV. 699 et s., de Tarente, Egine, Tyrrhène, *Plin.*, XXXIV. 6. § 175, 1. 2. CANDELABRARII dans des inscriptions. Les parties du candelabre sont le pied, βάσις, le fût, καυλὸς, et le chapiteau, κάλαθος, *Héron*, P. 222. Un amour soutient le chapiteau dans deux candelabres en bronze (CERIOLARIA), *Gruter*, INSCR. P. 175. 4. A plusieurs branches dans le temple d'Apollon Ismenien, ensuite à Cume, *Plin.* XXXIV. 8., dans le prytanée à Tarente (*Athen.* 700. d.). Cf. *Callim.* EPIGR. 59. Magnifiques candelabres en marbre, PCI. IV. 1. 5. VII. 37. SQQ. BOUILL. III. pl. 72. 73. (ceux qui sont figurés sur la pl. 74. tiennent en partie plutôt de la forme élancée et simple de l'art grec) et *Clarac*, PL. 142. 257.; en bronze et marbre dans *Moses*, PL. 83-93. Cf. § 304. Λιθοκόλλητοι, § 164, 1.

4. Les miroirs étaient soit en bronze, § 175, 3., soit en argent, 196, 2., soit en or, *Eurip.* TROAD. 1114., chez Néron, d'émeraude; offrandes déposées de préférence dans les T. (VENEREUM SPECULUM, *Gruter*, P. 5. 6.) et dans les tombeaux. Sur les toilettes et coffres à miroir, § 175, 3. *Guattani*, M. I. 1787. p. XXV.

II. SECTION PRINCIPALE.

ARTS PLASTIQUES ET GRAPHIQUES.

(Sculpture et Peinture.)

§ 306. Nous réunissons dans cette section les arts qui, indépendants de tout besoin ou but extérieur, mais liés à l'imitation de la nature (§ 24 et s.), représentent la vie au moyen des formes qui lui sont étroitement unies. Obligés nécessairement que nous sommes dans l'*observation* des œuvres d'art, de rebrousser pour ainsi dire le chemin qu'a dû suivre la *création* de ces mêmes œuvres, nous commençons avec la manière dont est traitée la matière au moyen de laquelle

des formes certaines sont communiquées et imprimées à celle-ci (la science de la *partie technique* de l'art antique); nous passons ensuite à ces formes elles-mêmes, en tant qu'elles peuvent être considérées isolément des sujets (science *des formes de l'art*), et terminons avec l'observation des perceptions intuitives et des images intellectuelles, qui constituent ce qui est véritablement représenté par l'art (la science des *sujets ou compositions*).

1re PARTIE.

Partie technique de l'Art antique.

§ 307. Dans la partie technique nous rangeons deux choses différentes : 1. le procédé qui sert principalement à imprimer dans l'œil humain une forme quelconque au moyen d'une conformation particulière de la matière que l'artiste emploie, abstraction faite des qualités et propriétés de la matière employée pour produire cette impression; c'est ce que nous voulons nommer la partie technique *optique;* 2. le procédé par lequel la forme déterminée par la partie technique optique se trouve rendue dans une matière particulière, mais non plus abstraction faite des propriétés de cette matière, soit en ajoutant à sa surface ou en enlevant, soit par son changement ou son revêtissement; c'est ce qui est nommé ici partie technique *mécanique*. Conformément à la marche générale de ces considérations, qui commence avec ce qu'il y a de plus facile à saisir et à tomber sous les sens, la section nommée la dernière précédera la première énoncée.

1. PARTIE TECHNIQUE MÉCANIQUE.

A. *De la Plastique dans le sens le plus étendu.* 1
(§ 25, 1.)

1. *La Plastique proprement dite, ou Sculpture en masses molles ou amollies.*

a. *Travaux exécutés en argile ou en matières semblables.*

§ 308. De la main du plasticien ou sculpteur en 2
argile (§ 63.) dont l'art se trouvait originairement étroitement lié à celui du potier, sortirent non-seulement les anses et les autres ornements des vases auxquels la roue du potier ne pouvait être appliquée, mais encore des ouvrages en relief (τύποι) et des figures de ronde bosse (§ 72. 173.). 3
Partout, du reste, le libre travail de la main avait dû précéder l'application des forces et des moyens purement mécaniques; le génie plastique des Grecs se montre déjà dans maintes figurines et maints bas-reliefs en terre cuite, dans sa plus grande magnificence. Outre l'argile on em- 4
ployait beaucoup le plâtre (γύψος) et le stuc; les images en cire étaient multipliées surtout pour servir de jouets; mais pour déguiser la grossièreté de toutes ces matières, on leur donnait volontiers le charme plus grand de la couleur, et bientôt, dans l'imitation de sujets vulgaires, on s'éleva jusqu'à l'illusion. Cependant, la plastique proprement 5
dite dut sa plus grande importance à la circonstance d'avoir devancé et préparé les autres arts (MATER STATUARIÆ, SCULPTURÆ ET CÆLATU-

RÆ), en effet, c'est elle qui fournit aux autres branches de l'art des modèles et des formes. Le moulage
6 des membres quelconques du corps et la manière de jeter en moule les statues ne demeurèrent pas in-
7 connus à l'antiquité (v. § 129. 15.). Dans les figures de grande proportion on étendait l'argile sur une âme en bois en forme de squelette, ensuite on travaillait le plus gros avec l'échoppe et l'on finis-
8 sait avec le doigt et l'ongle. La cuisson des figures aussi bien que celle des vases se faisait avec le plus grand soin; un faible degré de chaleur suffisait pour durcir ces vases souvent très-minces; du reste, dans les deux genres, il existait aussi des ouvrages non cuits (CRUDA OPERA, § 71. 2. 174. 2.).

1. En général, *Winckelm.*, T. v. de ses œuvres. p. 92 et s. *Meusel*, N. ARTIST. MISCELL. MIL. I. p. 37. III. p. 327. IV. p. 471. *Hirt*, AMALTH. I. p. 207. II. p. 1 et s. *Clarac*, MUSÉE DE SCULPTURE, PARTIE TECHNIQUE. — *Fr. di Paolo Avolio*, SULLE ANTICHE FATTURE D'ARGILLA CHE SI RITIOVANO IN SICILIA. Pal. 1829. (V. BULL. D. INST. 1830. p. 38.).

3. Les FASTIGIA TEMPLORUM en argile de l'ancienne Italie, MIRA CÆLATURA (*Plin.* XXXV. 46.) et les *ὀστράκινα τορεύματα* des vases grecs de style ancien (*Strab.* VIII. p. 381.) étaient, s'il faut en juger d'après ces dénominations, modelés de main libre, et non mécaniquement; les terres cuites des fabriques romaines, au contraire, aussi bien que les ornements en relief des vases rouges de Rome et d'Arretinum (§ 173. 2.), ont été évidemment jetés en moule. Ces terres cuites se réduisent à un nombre limité de compositions mythologiques et d'arabesques. V. *Agincourt*, RECUEIL DE FRAGM. DE SCULPTURE ANT. EN TERRE CUITE. P. 1814. et *T. Combe*, § 263. rem. 2. *Cic.* AD ALT. 10. demande des TYPOS semblables d'Athènes, pour les appliquer sur l'enduit ou crépi d'un atrium.

4. ARGILLA, MARGA, CRETA, V. MÉM. DE L'INST. ROY. III. p. 26. RUBRICA, § 63. Sur la γυψοπλασία, *Welcker*, ACAD. KUNSTMUSEUM, MUSÉUM DE L'UNIVERSITÉ, p. 7. On se servait de statues en plâtre surtout pour un but temporaire, *Spartian Sévère*, 22. Cf. *Pausan.* 1. 40. 3. *Arnob.* VI. 14 et s. Têtes en plâtre, *Juven.* 11. 4. Les bas-reliefs en *stuc* destinés à être vus de loin n'ont souvent été qu'ébauchés (nous en possédons de semblables qui proviennent de la villa Adrienne), souvent achevés au moyen de couleurs appliquées sur le fond. Il n'est pas encore bien certain que la TABULA ILIACA et l'apothéose d'Hercule soient en stuc. — *Statues en cire*, § 130, 5. 183, 3., des lares, *Juven.* XII, 88., comme jouets d'enfants, dans *Lucien*, SOMNIUM 2 et ailleurs. Marionnettes, κοροκόσμια, en cire et en plâtre, *Schol.* AD CLEMENT. p. 117. Cf. sur les κηροπλάθοι antiques, *Boettiger*, p. 2. SABINA, p. 260. 270.; poupées diversement *coloriées*, de πηλὸς, *Lucien*, LEXIPH. 22., statues semblables à Naples. Cf. SIBYLLIN. III. p. 449. GALL. Sur les assiettes de fruit de Posis (§ 198. 2.), qui faisaient illusion au point de tromper, *Plin.*, XXXV. 45. Il y avait également des terres cuites *dorées*, d'un travail grec très-délicat.

5. Πρόπλασμα comme modèle en petit, dans *Cic.* AD ATT. XII, 41. Cf. § 198, 2 *Hippocr.* DE VICTUS RAT. p. 346. FOES.

6. Que le plâtre ait été très-souvent employé à mouler (πρὸς ἀπομάγματα), c'est ce que dit *Theoph.* DE LAPID. § 67. Les artistes Athéniens se servaient également de poix pour mouler l'hermes Agoræus (§ 93. 3.) Cf. LEXIPH. II. (MOULER A BON CREUX, A CREUX PERDU; PLATRE; COUTURES DES MOULES A BON CREUX; PARTIES QUI NE SONT PAS DE DÉPOUILLE, EN MASTIC.)

7. Cette figure de bois encore sans chair se nommait κίνναβος, κάναβος (canevas); des figures semblables servaient aux plasticiens et aux peintres pour leurs études anatomiques. V. *Arist.* H. an. III. 5. DE GEN. AN. II, 6. *Pollux* VII, 164. X, 189. *Suidas* et *Hesych.* S. V. CUM INTPP. *Apostol.* III. 82. *Beckher*, ANECD. p. 416. De même genre sont les PARVI ADMODUM SURCULI, QUOD PRIMUM OPERIS INSTAR FUIT, *Plin.* XXXIV, 8. — L'échoppe dans la main de Prométhée, ADMIR. ROM. 80. *Ficoroni*, GEM. II. 4. 5. Cf. 5. I., et le bas-relief dans *Zoëga*, BASSIR.

23. Mais le travail devient très-difficile, à partir de Polyclète ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γίγνηται. *Winckelm.* T. v. p. 93. 387. *Wyttenbach* AD PLUT. DE PROF. VIRT. p. 86. A POLLICE DUCERE (CERAM) *Juven.* VII, 232. *Pers.* V. 40. Cf. *Statius*, ACHILL. I. 332.

8. Sur la disposition des poêles qui servaient à faire cuire les vases romains, Schweighaeuser le jeune a fait des recherches après des fouilles pratiquées en Alsace ; on en voit un modèle dans le musée de Strasbourg. Sur les vases grecs, § 324. La grande légèreté et minceur des vases antiques (*Plin.* XXXV, 46.) se trouvent rendues dans *Lucien*, LEXIPH. 7., par les mots ἀνεμοφόρητα et ὑμενόστρακα.

b. *Fonte du métal.* (STATUARIA ARS.)

1 § 309. Deux choses étaient à considérer dans la *fonte des métaux* chez les anciens : 1. le mélange des métaux, ou la composition du bronze, art qui fleurit d'abord à Egine (§ 83. r.) et Delos (§ 299. 3.), ensuite et pendant un grand nombre d'années à Corinthe, mais qui déchut et s'éteignit
2 complètement plus tard (§ 199. 5.). Comme le bronze corinthien lui-même était tantôt d'une couleur plus claire et plus blanche, tantôt d'un brun plus sombre, et tenait tantôt le milieu entre ces deux couleurs ; en conséquence, il faut admettre qu'on pouvait communiquer au bronze différentes couleurs ; il est difficile de nier également
3 que les anciens aient connu le secret de donner aux parties différentes de la même statue différentes nuances de couleurs. Dans le but de faci-
4 liter la fluidité du métal au moyen de la fonte et son endurcissement lorsqu'il était refroidi, on trouve *presque* constamment de l'étain mêlé au bronze antique, et fréquemment encore du zinc et

du plomb. 2. Le procédé de la *fonte en formes*. A 5
peu près comme de nos jours, la statue était modelée en cire sur une âme endurcie au feu, et là-dessus on étendait une forme en argile appelée λίγδος, ou encore χῶνος, dans laquelle on ménageait la place des tuyaux par lesquels devait couler le métal. Les anciens acquirent une perfection merveilleuse tant sous le rapport du peu d'épaisseur du métal, que sous celui de la pureté de la fonte et
de la facilité de l'opération tout entière. Il n'est pas 6
jusqu'à l'assemblage des parties, au moyen d'agents chimiques ou mécaniques, dont ils ne se soient pas mal tirés; l'enchassement des yeux fut pratiqué à toutes les époques, aussi bien que le procédé de rapporter des attributs en métaux précieux.

1. La préparation du bronze regardait le χαλκουργὸς (*Aristot*. POL. I. 3.), ou χαλκόπτης (bas-relief du Louv. 224. b.), à Rome le STATUARIUS FABER (dans les inscriptions, flatuarius dans le THEODOS. CODEX). Le bronze corinthien était plus particulièrement employé à la fabrication des vases (les CORINTHARII ou FABRI A CORINTHIIS en fabriquaient de semblables); mais, quoique *Pline* le nie, il y eut aussi des SIGNA CORINTHIA (*Martial*, XIV. 172.), comme l'amazone du Strongylion (Ol. 103.); Alexandre en avait aussi de semblables, et Delphes en était pleine, *Plut*. DE PYTH. OR. 2. Cf. 124. 2. Mais l'IMAGO CORINTHEA TRAJANI CÆSARIS, dans l'inscr. *Gruter*, 175, 9. *Fabretti*, COL. TRAJ. p. 251., est encore plus significative. L'ARGOLICA STATUA dans *Trebell*. TRIG. TYR. 30. pourrait bien être la même. Le bronze corinthien avait donné lieu à plusieurs fables; on disait par exemple, qu'il devait sa supériorité à son refroidissement dans les eaux puisées à la source de Pirène, *Paus*. II. 3. 3. Cf. *Plut*. ubi suprà. *Petron*. 50.

2. *Plin*. XXXIV. 3. On vantait le GRÆCANICUS ou VERUS COLOR AERIS (*Plin*. EP. III. 6.). l'ἡπατίζον et la couleur

des athlètes étaient estimés, *Dion Chrysost.* Or. 28. in. Heros marins couleur bleue de mer à Delphes, § 124. 3. La préparation du χαλκός χρυσοφαής se trouve mentionnée parmi plusieurs autres préparations métalliques dans le papyrus égyptien, *Reuvens*, lettres a Letr. iii. p. 66. Sur la patine du bronze antique, que l'oxidation seule produit, *L. Bossi*, Opuscoli Scelti. T. xv. p. 217. Mil. 1792. 4., publié en extrait par *Fiorillo* dans le Kunstblatt. 1832. N. 97 et s.

3. Sur le coloriage polychrome des statues en bronze, les détails de Callistrate pourraient bien n'être que des phrases de rhétorique (*Welcker*, ad. 5. p. 701.); ceux-ci se rapportent aussi pour la plupart à des pièces de rapport, comme les prætextes coloriés en pourpre au moyen d'un mélange de plomb avec du bronze de Chypre, *Plin.* C. 20. Mais la Jocaste de Silanium dont la figure était d'une paleur mortelle, obtenue au moyen d'un mélange argentifère (*Plut.* de aud. poet. 3. Qui symp. v. I. Cf. de pyth. or. 2.), et l'Athamas rouge de honte d'Aristonidas, couleur obtenue au moyen d'un mélange de fer (*Plin.* 40.), (car le fer ne peut pas être mélangé avec le cuivre), sont vraiment merveilleux. *Appul.* aussi Flor. p. 128, décrit la tunicam picturis variegatam d'une statue en bronze.

4. Le mélange de l'étain avec le bronze (qui eut lieu déjà pour les clous du trésor d'Atrée, § 49.) varie entre $^{5}/_{8}$ et 24 parties sur 100. On trouve très-peu d'étain dans les chevaux de S. Marco (des bas-temps de l'art), V. *Klaproth*, Mag. encycl. 1808. iii. p. 309. *Mongez* (sur le bronze des anciens, Mém. de l'Inst. nat. v. p. 187. 496. Inst. roy. viii. p, 363.) attribue la dureté du bronze uniquement à ce mélange et à son refroidissement à l'air, et nie, d'après des expériences nouvellement faites à cet effet, qu'il ait été trempé dans l'eau, même contrairement à l'opinion de *Procl.* ad Hesiod. T. et W. 142. *Eusth.* Comm. sur l'Ilia. 1. 236., dont les preuves ont été exhumées par *Graulhie*, sur les ages d'or et d'argent, d'airain et de fer, Mag. enc. 1809. Décem. 1810. Janv. — Χαλκὸς χυτὸς, endurci, ἔλατος, τυπιας (ductilis) liquide. *Pollux*, vii. 105.

5. Les expressions techniques sont: *τά πλασθέντα κήρινα· λίγδος, τὸ πήλινον, κονία, ἀλοιφή· τρυπήματα τῷ Δ παραπλήσια· χῶνος, χωνεύειν.* V. *Pollux* x, 189. Photias λίγδος, *Eur-*

that. COMM. DE L'IL. XXI p. 1229., DE L'OD. XXII. p. 1926. R. *Schneider*, aux mots λίγδος, χοάνη. Les monnaies aussi ont été quelquefois fondues en lingot. *Seiz*, SUR L'ART DE FONTE DES ANCIENS. MAG. ENCYCL. 1806. VI. p. 280. *Clarac*, M. DE SCULPT. II. p. 9 et s. Il est douteux qu'on fît comme maintenant LE MOULE A BON CREUX sur le modèle, et qu'après avoir garni les morceaux de ce moule à l'intérieur avec de la cire, on y fondît le noyau. Une statue d'Onassimèdes était massive, *Paus.* IX. 12.; les figurines en bronze le sont ordinairement.

6. Sur la fonte par parties pour les statues colossales, *Philo* VII. MIR. 4; les chevaux de S. Marco ont été probablement aussi coulés chacun en deux morceaux. Sur la soudure § 61. FERRUMINATIO PER EAMDEM MATERIAM FACIT CONFUSIONEM, PLUMBATURA NON IDEM EFFICIT. DIGEST. VI. I. 23. V. Cependant *Plin.* XXXIII, 29 s. boucles de cheveux soudées, *Winckelm.* V. p. 133. Sur les yeux ajoutés ensuite, le même, V. p. 138. 435 et s. *Boettiger's* ANDEUTUNGEN, p. 87. Cf. aussi *Gori*, M. E. II. p. 208. On y rapporte le FABER OCULARIARIUS des Inscr. La belle victoire de Brescia (§ 263. 3.) a une coiffure en argent; un Bacchus suivant une inscript. publiée par *Gruter*, p. 67. 2. était CUM REDIMICULO AURIFIC. ET THYRSO ET CANTHAR. ARG.

Bronzes *conservés*, § 128. 7. 174. 3. 304. 4. 205. 2. 207. 6. 261. 2. 386. 391. 428. 429. 433. La plupart ont été trouvés à Herculanum. Tête et mains colossales en bronze dans la Coll. du Capitole.

§ 310. La manière de travailler les statues, dominante avant l'école de Samos, au moyen de l'opération du repoussé (ouvrages travaillés au marteau ou retreints) (§ 59. 60. 71. Cf. 240. 2. 243. 2.), continua à être le plus souvent employée pour les ouvrages d'or et d'argent; cependant, les statues, surtout de grandeur colossale, exécutées en métaux précieux, répondaient plutôt au goût asiatique qu'à celui des Grecs. On dorait les statues entièrement avant que l'on

eût appris à donner à l'airain une belle couleur au moyen du mélange de certaines matières métalliques; dans l'art antique on distinguait certaines parties même du corps à l'état de nudité complète, soit en les dorant, soit en les argentant.
4 Quant au fer, on essaya plutôt à s'en servir pour des ouvrages de plastique, qu'on ne s'en servit avec succès et d'une manière durable; car, chez les anciens, le fer brut propre à la fonte n'était
5 pas ordinairement employé. Il existe des ouvrages en plomb, qui méritent le nom d'œuvres d'art, tels que des tessères pour les jeux publics et les distributions de blé, des étiquettes destinées à être attachées à certains meubles, des signes semblables à des cachets apposés sur les pierres de construction, bulles, amulettes, et autres objets semblables; plusieurs d'entre eux ont été bien évidemment jetés en moule.

1. La pallas en or d'Aristodicus était un σφυρήλατον, *Brunck*, Anal. II. p. 488.; les figures d'argent de Bernay (Cf. § 314. rem. 5.) sont toutes retreintes, les parties séparées très-finement soudées avec du plomb, ou réunies par des sutures en queues d'aronde.

2. Statues en argent chez des rois du Pont, *Plin.* XXXIII. 54.; en or surtout pour les divinités barbares, *Lucien*, Z. τραγ. Au lieu de la prétendue statue en or de Gorgias, Paus. ne vit qu'une statue dorée. L'ἀνδριὰς χρυσοῦς στερεὸς, SOLIDUS, n'est opposé, du reste, qu'à la statue plaquée, ἐπίχρυσος, INAURATUS, ou légèrement dorée, κατάχρυσος, SUBAURATUS; cependant *Plin.* XXXIII. 24., désigne par le mot HOLOSPHYRATON un ouvrage entièrement massif Χρυσὸς ἄπεφθος s. v. a. AURUM OBRYZUM.

3. L'or était étendu sur le bronze au moyen du mercure et en feuilles assez épaisses, souvent aussi à l'aide d'entailles *Plin.* XXXIII. 20. XXXIV. 19.); sur le marbre au moyen

du blanc d'œuf. *Vinckelm.* v. p. 135. 432. M. Acilius Glabrio éleva à Rome la première STATUA AURATA, *Tit.-Live* XL. 34. Traces de dorures sur les chevaux de Venise, au M. Aurèle, à un quadrige du théâtre d'Herculanum, à la belle statue de Lillebonne, § 265. 2. Une tête d'athlète de très-ancien style, de la collection de Munich, N. 296., a les lèvres dorées; le Lampadephore de style archaïque, § 427., a, suivant *R. Rochette*, les lèvres et les sourcils argentés.

4. Statues en fer de Théodore de Samos (§ 60.), *Paus.* III. 12. Hercule étouffant les serpents, par Tisagoras, X, 18. Hercule en fer d'Alcon, *Plin.*, XXXIV. 40. *Hausmann.* COMMENTAT. SOC. GOTT. REC. IV. p. 51., a développé les motifs de la rareté de la fonte du fer dans l'antiquité. L'art de l'aciération, στόμωσις, du fer (au moyen de l'eau, *Hom.* OD. IX. 393.) pour les instruments tranchants, était indigène dans le Pont, en Lydie, et en Laconie. *Eusth.* COMM. SUR L'IL. II. p. 294. 6. R. Cf. *Hausmann*, p. 45. SQQ. Voûte magnétique? § 150. 2.

5. *Ficoroni*, PIOMBI ANTICHI. R. 1740. 4. *Stieglitz*, ARCHAEOL. UNTERH. ENTRETIENS SUR L'ARCHEOLOGIE, II. p. 133.

2. OUVRAGES EN MASSES DURES.

a. *Sculpture en bois.*

§ 311. Les mots ξέειν et γλύφειν servent à désigner 1
la sculpture en bois, par ξέειν on entend un travail moins profond; par γλύφειν au contraire, un travail beaucoup plus creux, l'un et l'autre exécutés à l'aide d'instruments tranchants et pointus; la
sculpture en bois, après avoir été une des branches 2
principales de la sculpture des temples dans les temps primitifs (§ 68. 85.), continua, à toutes les époques, d'être employée surtout à représenter les images des divinités des champs et des jardins. Tan-
dis qu'on se servait pour cet usage des bois indigè- 3
nes, propres à la sculpture, et réservés souvent à la

4 représentation de telle ou telle divinité, les bois exotiques, surtout le bois de cèdre qu'on regardait comme indestructible, furent employés à des sculptures, jusque dans les derniers temps de l'art, 5 même par d'excellents artistes. Le travail du tour était d'une plus grande importance pour les vases et les ustensiles en bois.

1. Ces deux expressions sont usitées pour la pierre et le bois. **Ξέειν** signifie *scalpere*, d'où est venu ξυήλη, ξοΐς (ποιμενική), SCALPRUM, un ciseau. Γλύφειν, *sculpere*, se rapproche davantage du sens de COELARE, τορεύειν. Instruments γλύφανον, τόρος, COELUM, ciseau, ciselet; la σμίλη sert aussi à ξέειν. § 70. 3. Cf. § 56.

2. Dans l'île de Psystaleia, Πανὸς ὡς ἕκαστον ἔτυχε ξόανα πεποιημένα, *Paus*. I. 36. 2., un Pan en bois de hêtre, avec l'écorce. ANTH. PAL. VI. 99. Statues de Bacchus, Priape en bois de figuier.

3. Cyprès, nombreux en Crète, et mis en œuvre par les Dœdalides du pays (Cf. *Hermipp. Athen*. I. p. 27.); buis, (σμίλαξ), chêne, poirier, acacia, vigne, olivier et plus. aut. *Paus*. VIII. 17. 2. *Qu. de Quincy*, JUP. OL. p. 25. SQQ. *Clarac*. p. 41. POPULUS UTRAQUE ET SALIX ET TILIA IN SCALPTURIS NECESSARIÆ, *Palladius*, DE R. R. XII. 15.

4. Parmi les bois étrangers, l'ébène (§ 85. 2. 148. 3.), le citronnier (θύον?) *Mongez*, HIST. DE L'INST. ROY. III. p. 31. On se servit de thuya et de cyprès pour le Jup. Olympien de Phidias, à l'intérieur ou pour le trône (*Dion. Chrys*. XII. p. 399. R.), lotus, surtout le bois de cèdre (Cf. § 52. 2. 57. 2.). L'Apollon de Sosius de Séleucie, *Plin*. XIII, II., était en bois de cèdre, aussi bien que l'Esculape de Cétion. ANTHOL. PAL. VI. 337. Les κέδρου ζώδια χρυσῷ διηνθισμένα de Doritas sont décrites comme figures de ronde bosse, *Paus*. VI. 19. 9. Plus amplement, V. *Siebelis* dans ses notes sur *Paus*. V. 17.2. AMALTH. II. p. 259.

5. Cf. § 301. 2. *Voss*. notes sur Virg. vol. II. p. 84. 443. Sur l'art de tourner en bois, τορνεύειν, τορνοῦν, *tornare*, V. *Schneider*, au mot τορεύω. *Tornus*, τορνευτήριον, le tour trouvé par Théodore, § 60.

b. *Sculpture* (SCULPTURA).

§ 312. La pierre calcaire, dure, résistante et 1 susceptible de poli, que l'on nomma à cause de son éclat MARMOR (μάρμαρον de μαρμαίρω), et surtout la variété blanche de cette pierre, fut reconnue de bonne heure être la matière la plus propre à la sculpture; on recherchait de préférence dans toute la Grèce le marbre de Paros, comme plus tard à 2 Rome celui de Luna. Cela n'empêcha pas néanmoins de se servir en Grèce comme en Italie des tufs de toute espèce pour les ouvrages d'art les plus grossiers; mais ce ne fut que chez les Romains, 3 sous les empereurs, qu'on se complut dans l'emploi des marbres de couleurs et de diverses autres pierres colorées, principalement dans la représentation des divinités égyptiennes et des rois barbares, ou dans les parties rapportées, telles que les cuirasses et les vêtements. La perfection du travail de masses 4 aussi dures et rebelles que le porphyre, basalte et granit, est vraiment admirable; la pierre était d'abord taillée et creusée jusqu'à la profondeur nécessaire, à l'aide de ciseaux pointus en avant et continuellement aiguisés, et ensuite polie péniblement peu à peu au moyen du frottement.

1. *Caryophilus* DE MARMORIBUS ANTIQUIS (est aujourd'hui d'une faible utilité), *Ferber*, LETTRES MINÉRALOGIQUES SUR L'ITALIE (ouvrage plus utile que le précédent), *Mongez*, DICTIONN. DE L'ANTIQ. DE L'ENCYCLOPÉDIE, surtout *Faustino Corsi*, DELLE PIETRE ANTICHE, éd. sec. R. 1833. Cf. *Hirt*, AMALTH. 1. p. 225. *Clarac*, P. 165. *Platner*, DESCRIP. DE ROME. p. 335. Le marbre est tantôt grenu, tel que le marbre de Paros (λίθος Πάριος, λύγδινος), qui

était le plus ordinairement exploité en blocs d'une petite dimension, en partie (λυχνίτης) d'un gros grain brillant, MARMO GRECO DURO, nommé aussi SALINO; tel est aussi le marbre de Carare, MARMOR LUNENSE (§ 176. 1.) semblable à du sucre très-fin, taché souvent de bleu; tantôt schisteux, entremêlé de talc, comme le marbre penthelique avec des raies vertes (Dolomien dans *Millin*, M. I. II. p. 44.), et le marbre moins noble du mont Hymette, MARMO CIPOLLA. Les autres espèces de marbre statuaire connues sont : le marbre de Thase, d'un blanc pâle, retrouvé par Cousinery sur les lieux où il était anciennement exploité; le marbre de Lesbos, d'une couleur tirant davantage vers le jaune; le M. coralitique semblable à l'ivoire, de l'Asie-Mineure, MARMO PALOMBINO. Le marbre de Mégare (§ 271. 1.) était employé également par les statuaires, *Cic.* AD ATT. 1. 8. Le LAPIS ONYX, ou ALABASTRITES des anciens, nommé d'après les vases, § 301. est un spath calcaire fibreux (ALBATRE CALCAIRE ORIENTALE), qui provenait de l'Arabie ou de la Haute-Egypte, *Salmas*, EXERC. PLIN. p. 293. Sur l'albâtre de Volterre, § 176. 3.

2. Un silène en marbre de Paros (§ 271. 1.) à Athènes. En péperin un certain nombre de statues honorifiques municipales; cinq STATUÆ TOGATÆ de ce genre à Dresde. On travailla beaucoup le calcaire ordinaire dans les provinces de l'empire, par exemple en Allemagne. Sarcophage étrusque en tuf calcaire, § 176. 3.

3. Comme statues exécutées en marbre noir, NERO ANTICO, on peut citer plusieurs statues d'Isis, le pêcheur africain, les deux centaures du Capitole. En marbre rouge, ROSSO ANTICO, qui était rarement employé en architecture, maintes bonnes sculptures, notamment des têtes de Bacchus, de satyres, qui imitent les anciennes statues en bois coloriées en rouge (§ 69.); en outre des cuves, baignoires. On trouve également des statues en marbre de couleur, *Caylus*, HIST. DE L'AC. DES INSCR. XXXIV. p. 39. Depuis Claudius, quelques statues en porphyre à Rome, Cf. *Visconti*, P.CL. VI. p. 73. On se servait de basalte pour des bustes de Sérapis, du granit et de la syénite (que les modernes ne regardent pas comme la véritable syénite), pour des sculptures exécutées dans le style égyptien. Cf. § 230, 271. 3.

1 § 313. Le marbre, au contraire, peut être at-

taqué à l'aide d'instruments très-différents, tels que la scie, le trépan, la lime, la râpe, qui doivent, avec le ciseau poussé par le maillet, faire la plus grande et la meilleure partie du travail.
Lorsque l'artiste travaillait d'après un modèle 2
achevé, ce qui n'était pas toujours le cas, il faisait alors usage, comme les modernes, des points qui représentent les dimensions sur tous les côtés et dans toutes les directions, et doivent être renouvelés constamment pendant le cours du travail.
Pour unir et polir la surface des statues, on se ser- 3
vait de la poudre de la pierre schisteuse de Naxos, de la pierre ponce et d'autres moyens; mais ce n'est qu'à une époque assez avancée dans l'histoire de l'art, qu'on retrouve la trace du poliment dont les glacis produisent une impression désagréable à l'œil; et quelques excellentes statues antiques laissent voir encore aujourd'hui les coups du ciseau. Pour ajouter encore à l'effet, souvent déjà gras et mou, que la surface du marbre offre naturellement, on le frottait de cire fondue, sur-
tout de cire punique (καῦσις) à laquelle on don- 4
nait un léger ton de couleur particulier (CIRCUM-
LITIO). Le coloriage du marbre dans les monu- 5
ments de style primitif et archaïque au moyen de l'application de couleurs tranchantes, et par la suite plus adoucies et moins vives, aussi bien que le rapport d'attributs en métal et la dorure de
certaines parties, furent des pratiques constan- 6
tes de l'antiquité tout entière; à l'époque romaine, cependant, la variété des couleurs natu-

relles de la matière remplaça assez volontiers la
6 couleur artificielle (Cf. § 312.). L'assemblage de blocs différents avait lieu si habilement, qu'en apparence du moins le désir de voir des statues monolithes de grande dimension fut accompli.

1. Sculptures antiques, qui représentent des ouvriers statuaires; les bas-reliefs cités par *Winckelm*. I. PL. 11. M. BORB. I. 83. 3. ainsi que la pierre tumulaire d'Eutropus dans *Fabretti*, INSCR. V, 102., et les pierres gravées, *Ficoroni*, GEMMÆ, II. 5. 6. et *Lippert*, SUPPL. II. 388. Outils antiques figurés sur diff. monuments (dans *Muratovi*. p. 1335. 1. différents compas et autres); on en a trouvé également à Pompeï; ceux en usage actuellement, dans *Clarac*, PL. 1. Sur la scie, § 272. 6., le foret ou trépan, § 124. 1.

2. On remarque au sujet de Pasitèles, qu'il NIHIL UNQUAM FECIT ANTE QUAM FINXIT; la manière hardie et libre des anciens nous explique plusieurs irrégularités. Sur les points, V. *Clarac*, p. 144.; de là les élévations verruqueuses de plusieurs statues antiques; V. *Weber*, sur le colosse de M. Cavallo dans le KUNSTBL. 1824. p. 374., et le discobole dans *Guattani*, M. I. 1784. p. 9.

3. Sur les NAXIÆ COTES, DISSEN. AD PINDAR. J. 5. 70, Cf. *Hoeck*, CRETA. I. p. 417., où Naxos de Crète est avec raison regardé comme une fable. On nommait les pierres, n'importe leur provenance, de Crète, Chypre et autres lieux, *Naxiennes*. *Σμήχειν, στιλβοῦν ἀνδριάντας.* Ἐπιλεαίνειν *καὶ γανοῦν τὰ πληγέντα καὶ περικοπέντα τῶν ἀγαλμάτων*, *Plut*. DE ADUL. 52.

4. *Qu. de Quincy*, JUP. OL. p. 44. *Hirt*. p. 236. *Voelkel*, OEUVRES POSTH. I. p. 79. De l'enduit en cire que les SIGNA MARMOREA, selon *Vitruve*, VII, 9. recevaient, se forme l'épiderme des statues antiques.

5. Sur les statues et bas-reliefs peints, § 69. 91. rem. 119. 2. b. 120. 2. 4. 205. 3. Dans le CATAL. de Virgile, ÆNEID. DEDIC., on trouve la description d'un Amour en marbre avec des ailes et un carquois coloriés. Le grand encausticien Nicias donnait cette teinture à plus. statues de Praxitèles. *Plin*. XXXV, 40. 28. *'Αγαλμάτων ἐγκαυσταὶ, χρυσωταὶ, βαφεῖς*, *Plut*. DE GLOR. ATH. 6. Chæremon dans

Athen. XIII, p. 608., mentionne évidemment la chevelure peinte à la cire ou à l'encaustique d'une statue. Les bas-reliefs peints sont les γραπτοὶ τύποι, *Eurip.* Hypsip. FRAGM. II. ED MATTH., parle de bas-reliefs semblables comme existant dans des frontons; Cf. *Welcker*, SYLL. EPIGR. p. 161. Mais aussi, § 323. rem. d'après de nouvelles recherches, les figures en or de la colonne Trajane se détacheraient sur un fond azuré. *G. Sempers*, SUR L'ARCHIT. ET LA SCULPT. POLYCH. § 37. ** Les assertions de cet architecte ont été contredites. Sur les parties rapportées en métal et dorées (la chevelure était surtout très-souvent rapportée), § 85. 91. 118. 119. 2. b. 128. 3. 160. 3. 205. 3. Les statues en marbre noir, avec les extrémités en marbre blanc, lorsqu'elles appartiennent aux derniers temps de l'art, par exemple des prêtresses d'Isis, sont des imitations des anciens aérolithes, § 85.

6. V. plus haut 157, 158. et les Inscr. C. I. 10. ταὐτοῦ λίθου εἰμ' ἀνδριὰς καὶ τὸ σφέλας. On trouve des morceaux de marbre laissés pour points d'appui (PUNTELLI), le plus ordinairement dans les imitations des statues de bronze.

c. *Ouvrages en métal* (τορευτική, CÆLATURA) *et ivoire.*

§ 314. Le travail des métaux à l'aide d'instruments pointus, la sculpture en métal, est ce que les anciens nomment *Toreutique* ; art qui comprenait aussi, selon les cas, une fonte en formes, mais surtout les ouvrages battus ou repoussés au marteau. C'est suivant ce dernier procédé que 2 l'argent était travaillé dans les plus beaux temps de l'art; que l'or, le bronze et le fer lui-même le furent dans quelques contrées. Le même genre de travail était appliqué à la fabrication des armes et 3 notamment des boucliers; maintes d'entre elles, après avoir été ainsi travaillées au marteau, recevaient l'ornement d'un dessin en or, qui était

très-probablement semblable au travail nommé
par les modernes (TAUSIA, LAVORO ALL' AGEMI-
NA); les ornements en argent repoussé ou retreint
4 étaient surtout recherchés pour les chars. Aux
vases on donnait tantôt pour ornement des formes
empruntées au règne végétal, comme par exemple
aux grands plats d'argent; tantôt des compositions
mythiques exécutées en relief (ANAGLYPHA), qui,
dans les derniers temps, pouvaient être détachées
du fond et rapportées comme ornements à des
vases divers, même en or (EMBLEMATA, CRUS-
5 TÆ). Quelques faibles débris qui subsistent en-
core peuvent nous donner une idée satisfaisante
de la réputation des maîtres en ce genre de travail,
et de la concupiscence des Romains pour les ou-
6 vrages qui sortaient de leurs mains. L'art de la
toreutique fut appliqué à la fabrication des bi-
joux, et l'art de l'orfèvre, qui consistait principale-
ment dans le bosselage et la ciselure des feuilles
d'or et l'incrustation des fils de même métal, se
trouve étroitement lié à cette branche de la plas-
tique.

1. La Τορευτικὴ (§ 85.) répond tout-à-fait au mot CÆLATURA (*Plin.* XXXIII. *Salmas*, EXERC. PLIN. p. 737.) que *Quintil.* II. 21. limite aux métaux, tandis que la sculpture comprend, en outre, le bois, l'ivoire, le marbre, le verre, les gemmes; l'action de retreindre est rendue par le verbe ἐλαύνειν (*Creuzer*, COMM. HEROD. p. 302.), ἐκκρούειν § 59. 2., χαλκεύειν, *excudere* (*Quint.* ubi suprà). CÆLATA VASA SIGNIS EMINENTIBUS INTUS EXTRAVE EXPRESSIS A COELO QUOD EST GENUS FERRAMENTI, QUOD VULGO CILIONEM VOCANT. TRITOR ARGENTARIUS (*Spon.* MISC. p. 219.) TRITUM ARGENTUM (*Horace*, S. I. 3, 91. *Phædr.* V. 1. 7.) semblent devoir signifier l'ouvrier ciseleur, l'argent ciselé ou retreint.

2. Cf. 3. 4. A la base en fer de Glaucus (§ 61.) il y avait des figures, insectes, et des feuilles ciselées. A Cybire, dans l'Asie-Mineure, on ciselait le fer avec facilité. *Strab.* XIII, 631. Le casque en fer d'Alexandre, ouvrage de Théophile, reluisait comme de l'argent, *Plut.* 32.

3. Sur le travail artistique des armes, § 58. 59. 117. 3. 118. 2. 242. 4. Cuirasses et boucliers en bronze ciselés à la manière corinthienne, mentionnés par *Cic.* VERR. IV. 44. Je tiens la γραπτὰ ἐν ὅπλῳ ἐγχρύσῳ εἰκὼν (Inscr. de Cume, *Caylus*, REC. II. 57. Cf. *Osann*, SYL. p. 244. C. I. n. 124.) pour identique avec le SCUTUM CHRYSOGRAPHATUM (*Trebell.* CLAUD. 14.). La χρυσογραφια du papyrus égyptien, *Reuvens*, LETTRES A LETR. III. p. 66. se rapporte-t-elle au même genre de travail? Les BARBICARII des bas-temps de l'antiquité s'occupaient également à incruster des fils d'or et d'autres métaux dans un fond de métal, V. *Lebeau*, MÉM. DE L'AC. DES INSCR. XXXIX. p. 444. Parmi les armures avec reliefs parvenues jusqu'à nous, les plus remarquables sont : les feuilles de la cuirasse trouvée à Locri, § 260. 4., les casques en bronze (avec des scènes militaires), et les cuissards de Pompeï. Bouclier votif (?) de la famille Ardaburia, *Bracci*, DISSERT. *Massieu* SUR LES BOUCLIERS VOTIFS, MEM. DE L'AC. DES INSCR. I. p. 177. Sur les ornements des chars, § 175, 2. CARRUCÆ EX ARGENTO CÆLATÆ, *Plin.* XXXIII, 49. *Vopisc.* AUREL. 46.

4. A la première espèce de vases appartiennent les LANCES FILICATÆ. *Cic.* DISCI CORYMBIATI, LANCES PAMPINATÆ, PATINÆ HEDERATÆ, *Trebell.* CLAUD. 17. Les vases en bronze corinthiens avaient peut-être bien aussi, à ce qu'il semble, des parties rapportées, telles que des têtes d'animaux, masques, couronnes et autres ornements de même nature, mais non des bas-reliefs historiques. Mais les κράτῆρες Κορινθιουργεῖς en or, dans *Athen.* V. 199 c., avaient des figures de ronde bosse, ζῷα περιφανῆ τετορευμένα, assises sur les bords (figures semblables dans les Tripodes, AMALTH. III. p. 29) et des reliefs au col et aux côtés. — *Cic.* VERR. IV, 23, distingue dans les vases d'argent les CRUSTÆ AUT EMBLEMATA. Le CÆLATOR ANAGLYPTARIUS, dans les inscriptions, exécute, dans les derniers temps de l'art, uniquement les parties en relief, le VASCULARIUS travaille le vase, le PURUM ARGENTUM. On aimait beaucoup les sujets homériques, c'est ainsi que Mys (§ 115. 1. 116. 3.) représente sur

un scyphos d'Héraclée la prise de Troie, d'après un dessin de Parrhasius; de là les SCYPHI HOMERICI, *Suétone*, NÉRON. 47. Un plat avec de grandes compositions historiques, *Trebell.* TRIG. 32. Sur les maîtres qui exécutèrent des vases semblables, § 60. 123. 5. 125. 1. 161. 198. 3. Cf. *Athen.* VI, 781 et suiv.

5. Les vases d'argent les plus importants qui nous soient parvenus de l'antiquité sont maintenant : le vase trouvé à Antium, de la collection Corsini, § 198. 3.; le vase avec l'apothéose d'Homère à Naples, *Millingen*, UN. MON. 11, 13.; le prétendu bouclier de Scipion (reddition de Bruseis), trouvé près d'Avignon en 1656, dans le cabinet des médailles de la Bibl. R. à Paris, *Montfaucon* IV, 23. *Millin*, M. I. 1, 10.; la coupe trouvée en Permie de la collection de Stroganow, la dispute au sujet des armes d'Achille, V. *Koehler*, MAG. ENCYCLOP. 1803. V. p. 372.; la coupe d'Aquilée à Vienne, § 203. 2. Cf. 267. 1.; les vases (avec des ornements de feuillage) de Falerii, *Al. Visconti*, DISS. D. ACC. ROM. 1. 11. p. 303 et suiv., surtout le riche trésor de vases d'un temple de Mercure, découvert à Bernay. Les parties en relief sont ici partout au repoussé et placées *dans l'intérieur* des patères; les vêtements et les armes sont détachés en relief du fond au moyen de la dorure, comme cela se remarque également dans d'autres objets de même nature; sur les représentations homériques, § 421. *R. Rochette*, JOURN. DES SAVANTS. 1830. p. 417. *Lenormant*, BULL. D. INST. 1830. p. 97. Les prétendus disques ne sont aussi pour la plupart que les fonds intérieurs des patères. Un disque en argent, Cléopâtre avec ses femmes (?) de Pompeï, ANT. ERCOL. V. p. 267; un autre, trouvé près de Genève, avec des figures appartenant à la déification de Valentinien, *Montfauc.* SUPPL. VI. pl. 28. Sur un disque chrétien, *Sontanini*, DISCUS ARGENT. R. 1727. Parmi ceux en bronze, on ne peut rien voir de plus beau que le disque maintenant possédé par M. Lawkins, trouvé en Epire près de Paramythia, avec des figures d'un relief considérable, et des ornements en argent incrustés, représentant la visite d'Aphrodite chez Anchise, Tischbein *Hom.* VII, 3. *Millingen*, UN. MON. 11. 12. Sur cette découverte en général, GOETT. G.A. 1801. p. 1800.

6. Petite boîte de toilette en argent, trouvée à Rome en 1794 avec un trésor en argent assez considérable, des der-

niers temps de l'art antique, autrefois dans la collection Schellenheim (maintenant Blacas), MAG. ENC. 1796. 1. p. 357. C. Q. *Visconti*, LETTERA INTORNO AD UNA ANT. SUPELLETILE d'ARGENTO. SEC. ED. 1827. On a découvert des bijoux et autres ornements en or (au nombre desquels il faut ranger les cigales de style attique ancien) dans l'île d'Ithaque (*Hughes*, 1. p. 161.); à Rome entre autres en 1824. (*G. Melchiorri*, MEM. ROM. III. p. 131.); à Parme (DISS. D. ACC. ROM. II, p. 3.); à Canosa (collier en or très-riche, *Gerhard*, ANT. BILDIW. 60. *Avellino*, MEM. D. ACAD. ERCOL. 1.); à Panticapœ, masques et médaillons en feuilles d'or très-minces retreintes et battues au marteau (*R. Rochette*, JOURN. DES SAV. 1832. p. 45.). Dans les derniers temps de l'antiquité, on aimait encore ces médaillons (V. celui de Tetricus, *Mongez*, ICON. ROM. pl. 58, 6.); les BRACTEARII AURIFICES en exécutaient peut-être bien de pareils. Sur les AURIFICES, en particulier, *Gori*, COLUMB. LIV. n. 114 et suiv.

§ 315. Dans les ateliers des anciens, *le travail* 1
sur ivoire était exercé comme un art en quelque sorte dépendant de la toreutique; durant toute la durée de l'antiquité, en effet, on se plut à associer l'ivoire à l'or, non-seulement dans les statues, mais encore dans les meubles de toute nature. Les 2
anciens tiraient de l'Inde, mais surtout de l'Afrique, des dents d'éléphant d'une grosseur considérable, et au milieu des sinuosités et des stries de ces dents, ils savaient (cet art est aujourd'hui perdu, mais il existait certainement autrefois) trouver des plaques d'ivoire dont la largeur s'élevait de 12 à 20 pouc. (325 à 542 mill.). Lors donc que pour l'exécution d'une statue, la superficie du modèle avait été divisée de manière à être reportée ainsi divisée sur ces plaques, les parties séparées étaient ensuite représentées ou reproduites en autant

de morceaux d'ivoire scié, poli et limé (car cette matière a une élasticité trop grande pour être travaillée au ciseau), et ensuite assemblées sur une âme de bois soutenue par des barres de fer, au moyen de la colle de poisson. Mais pour maintenir ces différents morceaux dans la position qu'on leur avait donnée, il fallait les plus grands soins; l'huile (surtout OLEUM PISSINUM) dont on les humectait contribuait beaucoup à la conservation des ouvrages exécutés en ivoire. L'or qui était employé à rendre les vêtements et les cheveux, était retreint ou repoussé et étendu en feuil-
3 les très-minces. A l'exception de quelques bas-reliefs, figurines, ustensiles et masques d'une petite dimension, nous ne possédons aujourd'hui en objets d'ivoire qui remontent à l'antiquité, que la classe des *dyptiques* (tablettes à écrire avec des bas-reliefs sur les côtés extérieurs) des bas-temps de l'empire romain; genre de monuments qui ont été divisés en dyptiques consulaires, c'est-à-dire donnés par les magistrats à leur entrée en fonctions, et en dyptiques *ecclésiastiques*.

1. Contrairement à l'acception donnée par *Quatr. de Quincy*, au mot toreutique, *Welcker* observe avec raison que par Τορευτικὴ chez les anciens, on entend exclusivement COELATURA; nous ne trouvons nulle part ce mot employé explicitement pour exprimer des statues chryselephantines: cependant, dans ces statues le repoussé de l'or était une opération importante de la toreutique, et au dire de Pline lui-même, les illustres maîtres de ces colosses, Phidias et Polyclète, étaient également les toreuticiens les plus renommés: on doit peut-être bien conserver et maintenir le rapprochement indiqué plus haut. Sur les ouvrages de la sculpt. chryselephantine, voy. plus haut § 86. 114-116. 121, 2. 160.

1. 206. 5. Cf. 239. 242. Χρυσελέφαντήλεκτροι ἀσπίδες à Syracuse, *Plut.* TIMOL, 31.; aux portes du temple de Pallas de la même ville (§ 284. 6.), les ARGUMENTA ou sujets en ivoire, le reste en or. Les lyres étaient ordinairement en ivoire et en or, les couronnes en ivoire, or et corail, *Pindare*, N. VIII. 78. DISSERT. dans *Boeckh*, p. 435. SIGNA EBURNEA en Sicile, *Cic.* VERR. IV. 1. à Rome dans les jeux du cirque, *Tac.* ANN. II. 83.

2. Les principes ci-dessus reproduisent les idées vraisemblables émises sur le même sujet par *Qu. de Quincy*, p. 393 et s. Cf. *Heyne*, ANTIQ. AUFS. II. p. 149., dans la nouvelle bibliothèque des beaux-arts. XV., et N. COMMENTAR. SOC. GOTT. I. II. p. 96. III. Sur le commerce de l'ivoire, *Schlegel*, INDISCHE BIBLIOTH. BIBLIOTHÈQUE INDIENNE, I. p. 134 et s. A l'époque de Phidias, on le tirait surtout de la Lybie, Hermippe dans ATHEN. I. p. 27., plus tard d'Adule, *Plin.* VI. 34. Démocrite doit avoir trouvé le moyen de ramollir l'ivoire, *Seneca*, EP. 90. *Qu. de Quincy*, P. 416. Cf. § 114. 1. Dans la manière de le travailler, *Lucien*, DE CONSCR. HIST. 52. distingue l'action de πλάττειν (du modèle) de πρίειν, μαχάστειν, ξέειν (RADERE. *Statius*, S. IV. 6. 27.), κολλᾶν, ῥυθμίζειν l'ivoire et l'ἐπανθίζειν τῷ χρυσῷ. Pour assembler les morceaux entre eux, assemblage que Damophon dut rétablir pour la statue de Jupiter Olympien, on se servait de colle de poisson. *Ælien*, V. H. XVII, 32. Sur l'huile, entre autres Methodius dans Photius C. 234. p. 293. *Bekk.* Sur l'âme des statues, *Lucien*, GALL. 24. *Arnob.* VI. 16. § 216. 2. Sur l'application de l'or, § 114. 2.; sur les yeux en pierres précieuses rapportés, *Platon*, HIPP. I. p. 290.

3. L'ouvrage où l'on trouve le plus de bas-reliefs et de figurines en ivoire, est celui de *Buonarroti*, MEDAGL. ANTICHI. Il y eut aussi des ouvrages du même genre, de style grec archaïque. Les ἐλεφαντουργοὶ, EBORARII, fabriquaient aussi, selon *Themistius*, p. 273, 20. *Dind.* surtout δέλτους, LIBROS ELEPHANTINOS (*Vopisc.*, TAC. 8.) ou PUGILLARES MEMBRANACEOS OPERCULIS EBOREIS (Inscrip.). Les DIPTYCHA CONSULARIA sont ornés des portraits des consuls dans la POMPA CIRCENSIS, les MISSIONES, et autres solennités; les ECCLESIATICA de compositions bibliques. Outre les diptyques en ivoire, il en existait aussi en bois, ARGENTEA CÆLATA également, dont nous possédons quelques restes. Il y avait aussi des TRIPTYCHA, PENTAPTY-

CHA, ETC., écrits de *Salig* et *Leich* DE DIPTYCHIS, *Donati*, DE' DITTICI. *Corte*, SUR L'ORIGINE DES DIPTYQUES CONSULAIRES, MAG. ENC. 1802. IV. p. 444. 1803. V. p. 419. Princip. ouvrage : *Gori*, THESAURUS VETT. DIPTYCHORUM CONSULARIUM ET ECCLESIASTICORUM OPUS POSTH. CUM ADD. I. B. *Passeri*, F. 1759. 3. vol. f. Quelques diptyques décrits isolément par *Fil. Buonarroti*, *Chyph. Saxe*, *Hagenbuch*, *Mautour* (HIST. DE L'AC. DES INSCR. V. p. 300.) et autres. Le paradis sur une tablette d'ivoire, *Grivaud de la Vinc.* ANT. GAUL. PL. 28. Le diptyque, de la collection Wiczay, gravé par R. Morghen, avec les figures d'Esculape et Telesphore, Hygieia et l'Amour, se distingue par un travail plus ingénieux, de la sécheresse ordinaire de l'école Byzantine.

Au lieu d'ivoire on se servait également des *dents d'hippopotame*. *Paus.* VIII. 46. 2. *L'écaille de tortue* (Chelyon) était surtout employée à la fabrication des lyres, lits à manger et autres meubles ; on la tirait aussi en partie d'Adule, *Plin.* VI. 34. Travaux en *nacre de perle*, *Suétone*, NERON. 31. On avait des statuelles d'*ambre* (§ 56. 2.), *Paus.* V. 12. 6. *Plin.* XXXVII. 12., mais surtout des vases, HELIADUM CRUSTAS (*Juv.* V. 40.). Au nombre des travaux exécutés avec cette matière, il faut ranger les ELECTRINA VASA enchassés dans de l'argent, DIG. XXXIV. 2. 32., et l'ELECTRINA PATERA avec les médaillons et l'histoire d'Alexandre, *Trebell.* TRIG. 14., de préférence à la place qui leur est ordinairement assignée parmi les métaux divers mélangés et combinés entre eux. L' Ἀθηνᾶ ἠλεκτρίνη d'une FIBULA, *Héliodore*, III. 3., témoigne aussi de l'usage de l'ambre ; nous possédons encore aujourd'hui des boucles en ambre antiques avec des figures de Gorgone (à Berlin) ; des sculptures en ambre de style grec archaïque ou étrusque sont également venues jusqu'à nous, *Micali*. ANT. MON. IV. 118. *Clarac*, P. 82.

d. *Travail sur pierres dures.* (SCALPTURA.)

1 § 316. Le travail sur pierres fines est ou *en creux* (INTAGLIO) ou *en relief* (ECTYPA SCALPTURA dans *Plin.*, CAME-HUIA, CAMAYEU, CAMEO); dans l'un le but principal qu'on se propose

est celui de se procurer une empreinte (σφραγὶς); dans l'autre au contraire, le but unique est celui d'orner. Pour le premier, on choisissait des 2
pierres monochromes, transparentes, tachetées aussi et nuageuses : parmi les pierres précieuses proprement dites, l'amethyse et *l'hyacinthe* presque exclusivement, mais dans les pierres à demiprécieuses, surtout les agathes aux couleurs si variées, et entre autres la cornaline très-recherchée chez les anciens, la chalcédoine et jusqu'au plasma di smeraldo, l'émeraude. Pour le second, au 3
contraire, on employait les pierres polychromes, comme par exemple les onyx couleur brun de fumée ou de lait formant plusieurs zônes (ZONÆ), et les sardonyx naturelles, et souvent aussi imitées frauduleusement, avec quelques autres espèces de pierres semblables, que le commerce de l'Orient et de l'Afrique procurait aux anciens à un degré de grandeur et de beauté inconnu maintenant et véritablement admirable.

1. L'empreinte, ἐκμαγεῖον, ἀποσφράγισμα, ἐκτύπωμα, aussi σφραγὶς, en SIGILLARIS CRETA, surtout de Lemnos, ou en cire.

2. Les anciens ne croyaient pas que le diamant pût être taillé (*Pinder* DE ADAMANTE, p. 65.); il est en conséquence difficile de croire qu'il en existe de véritablement antiques. Les ARDENTES GEMMÆ également comme les CARBUNCULI, se refusent, selon *Plin.* XXXVII. 30., à être travaillées et s'attachent à la cire; cependant, *Théophraste*, DE LAP. 18., parle de cachets en anthrax. Les anciens, au contraire, taillaient et gravaient l'HYACINTHUS, notre AMETHYSE, de couleur violette matte, et l'AMETHYSTUS plus foncé et taché; la TOPAZIUM verte aussi, qu'il ne faut pas confondre avec la chrysolithe, selon *Glocker*, DE

GEMMIS PLINII, INPRIMIS DE TOPAZIO. 1824.; le berylius, maintenant l'aigle marine; avant tout la SARDA, très-commune à Athènes à l'époque de Menandre, (σάρδιον, maintenant cornaline et SARDIUS LAPIS; l'ACHATES alors très-aimée, qui cependant, à l'époque de Pline, avait perdu sa réputation; le LEUCACHATES, maintenant la chalcédoine; le JASPIS, surtout le rouge brique (opaque); le CYANUS, maintenant LAPIS LAZULI, dont le SAPPHIRUS des anciens se rapprochait beaucoup; notre saphir au contraire (ADAMAS CYPRIUS) ne fut connu de l'antiquité que plus tard, § 209. 7. L'émeraude des anciens est, dans l'acception la plus ordinaire, PLASMA DI SMERALDO, elle provenait surtout des mines nouvellement exploitées entre Copte et Bérénice. Il existait également de beaux travaux en quartz (crystal de roche). L'obsidienne était une pierre éthiopienne, que l'obsidienne volcanique ou vitrée, OBSIDIANUM VITRUM, imitait. *Caylus*, *Fabroni*, D. GEMMA OBSID., *Blumenbach*, COMMENT. SOC. GOTT. REC. III. p. 67. En général, surtout *Haüy*, TRAITÉ DES CARACTÈRES PHYS. DES PIERRES PRÉCIEUSES. p. 1817. 8. CORSI. p. 222 et s.

3. La sardonyx se nomme ψῆφος τῶν τριχρώμων, ἐρυθρὰ ἐπιπολῆς, *Lucien*, DIAL. MER. IX. 2. SARDONYCHES TERNIS GLUTINANTUR GEMMIS; — ALIUNDE NIGRO, AL. CANDIDO, AL. MINIO. *Plin.* 75. Cf. 23. L'ACHILLEIDE. T. II. 11. Les SCHOL. de *St.-Clément*, p. 130. Mémoires à ce sujet de *de Koehler* et *Brückmann* (1801–1804.). Pline nomme (63.) encore plusieurs autres pierres orientales de plusieurs couleurs, QUÆ AD ECTYPAS SCALPTURAS APTANTUR. La pierre nommée NICOLO (ONICOLO), de couleur tirant sur le bleu et consistant en deux couches, était employée comme intaglio. Les anciens reconnaissaient surtout dans l'Inde supérieure et la Bactriane, la patrie des pierres propres aux camées, *Théophr.*, DE LAP. § 35. Cf. *Gr. Beltheim*, SAMMLUNG EINIGER AUFSAETZE. II. p. 203. *Boettiger*, UEBER DIE AECHTHEIT UND DAS VATERLAND DER ANTIKEN ONYX KAMEEN VON AUNERORDENTLICHER GROESSE. SUR L'AUTHENTICITÉ ET LA PATRIE DES CAMÉES ANTIQUES EN ONYX D'UNE GRANDEUR CONSIDÉRABLE. Leips. 1796. *Heeren*, IDÉES. I. p. 211., *Lucien*, DE SYR. DEA. 32., mentionne comme ornant la statue de la déesse, un grand nombre de pierres précieuses, des sardonyx

blanches, couleur d'eau ou de feu (Ὄνυχες Σαρδῶοι), des hyacinthes, des émeraudes, que des Egyptiens, Indiens, Ethiopiens, Mèdes, Arméniens et Babyloniens lui consacraient comme offrandes.

§ 317. Quant à ce qui concerne la manière de travailler les pierres, tout ce que l'antiquité nous apprend, c'est que d'abord le polisseur (POLITOR) donnait à la pierre une forme plane ou convexe, forme qui était préférée pour les anneaux-cachets; ensuite le graveur (SCALPTOR, CAVARIUS) l'attaquait tantôt à l'aide d'instruments en fer, de la boutrolle notamment, qui étaient trempés ou enduits dans un mélange de poudre d'émeri de Naxos, ou tout autre, et d'huile, tantôt à l'aide du diamant enchassé dans un morceau de fer. Le mécanisme de la roue, qui mettait en mouvement les instruments, tandis que la pierre y demeurait fixée, était probablement dans l'antiquité le même qu'aujourd'hui. Les anciens graveurs en pierre fine donnaient un soin tout particulier au poliment de toutes les parties de la figure qu'ils gravaient, et ce caractère peut en conséquence servir aujourd'hui à constater l'authenticité de ces pierres gravées.

1 (line 1 margin) — 2 (chets; … CAVA-) — 3 (morceau de fer…) — 4 (d'hui. Les anciens…)

1. Λιθοτριβική et λιθουργική, l'art du POLITOR et SCALPTOR dans *Lysias*, FRAGM. περὶ τοῦ τύπου. Sur les noms latins, *Salmas*, EXERC. PLIN. p. 736. Cf. *Sillig*. C. A. p. VIII. Nous ne trouvons pas dans l'art antique les nombreuses facettes de l'art moderne; les formes cylindriques et sexagones étaient celles que l'antiquité préférait.

2. *Pline*. XXXVII. 76. TANTA DIFFERENTIA EST, UT ALIÆ FERRO SCALPI NON POSSINT, ALIÆ NON NISI RETUSO, VERUM OMNES ADAMANTE PLURIMUM VERO IN HIS

TEREBRARUM PROFICIT FERVOR. Le FERRUM RETUSUM est la BOUTEROLLE, instrument en fer émoussé ou arrondi, propre à faire la plus grande partie des ouvrages grossiers, § 98. 8. Au sujet du CÆLUM et MARCULUS, *Fronto*, EP. IV. 3., de la LIMA, Isidore aussi ORIGG. XIX. 32. 6. La poussière de Naxos, § 313. 3., servait à tailler et polir, selon *Plin.* XXXVI. 10. Cf. *Theophr.* 44., sur la σμύρις, poudre d'émeri, *Dioscorid.* V. 165. *Schneider*, AD ECL. PHYS. p. 120. et dans son dict. *Plin.* XXXVII. 15. : ADAMANTEM CUM FELICITER RUMPERE CONTIGIT, IN TAM PARVAS FRANGITUR CRUSTAS, UT CERNI VIX POSSINT : EXPETUNTUR A SCALPTORIBUS, FERROQUE INCLUDUNTUR, NULLAM NON DURITIAM EX FACILI CAVANTES, parle évidemment du diamant. *Pinder*, DE AVANT. p. 63. Cf. sur les éclats de l'OSTRACITIS, *Plin.* 65. *Veltheim*, AUFSAETZE. II. p. 141.

Sur la partie technique ou matérielle de la glyptique antique : *Mariette*, TRAITÉ DES PIERRES GRAVÉES. P. 1750. *F. Natter*, TRAITÉ DE LA MÉTHODE ANT. DE GRAVER EN PIERRES FINES, COMPARÉE AVEC LA MÉTH. MODERNE. L. 1754. *Lessing*, LETTRES D'UN ANTIQUAIRE, I. p. 103 et s., et MÉM. DIV. DE LITTÉRATURE. vol. I. II. *Ramus*, VON GESCHNITTENEN STEINEN U. DER KUNST SELBIGE ZUGRAVIREN, DES PIERRES GRAVÉES ET DE L'ART DE LES GRAVER. Copenhague. 1800. *Gurlitt*, GEMMENKUNDE, GLYPTOGRAPHIE dans ses œuvres archéol. publiées par *Corn. Müller*. p. 87 et s. *Hirt*. AMALTHEA, II. p. 12.

1 § 318. Les pierres destinées à servir d'*anneaux* et de *cachets* tout-à-la-fois passaient ensuite dans les mains de l'orfèvre (COMPOSITOR, ANNULARIUS) qui les montait; la forme de monture préférée des anciens, était celle du bandeau (σφενδόνη, PALA).
2 Quoique pour un cachet l'image figurée fût généralement la chose principale, cependant quelquefois le nom s'y trouvait ajouté : aussi, toutes les fois que le nom saute aux yeux, il faut plutôt le considérer comme ayant été celui du propriétaire de l'anneau,

que celui de l'artiste qui l'a gravé. Comme il n'y 3
avait pas que les individus qui eussent leurs cachets, mais que les Etats eux-mêmes possédaient le leur, ce fait peut servir à expliquer la grande ressemblance d'un certain nombre de gemmes avec les types monétaires; c'est ainsi par exemple que des empereurs romains se servaient de cachets sur lesquels on avait gravé la même empreinte que sur leurs monnaies. L'application fréquente
des pierres gravées à *l'ornementation des vases* 4
et autres meubles s'est étendue jusqu'au moyen-âge; aussi, devons-nous souvent chercher aujourd'hui des gemmes antiques, aux parois des vases sacrés; quant *aux vases formés uniquement de la réunion de pierres gravées*, qui contiennent pour ainsi dire la série des grands camées, il est parvenu jusqu'à nous plus d'un ouvrage remarquable sous le rapport de l'étendue et de la difficulté du travail, quoiqu'aucun d'eux n'appartienne à une époque d'un goût bien pur, et d'une pratique de l'art réellement grecque.

1. V. entre autres, *Eurip.* HIPPOT. 876. τύποι σφενδόνης χρυσηλάτου, Cf. Monck. — Tous les anneaux furent d'abord des cachets (Cf. § 98, 2.), ils furent ensuite considérés comme signes d'honneur ou comme ornements. On en portait également de non taillés, et on appliquait partout, du reste, ceux qui l'étaient. *Kirchmann* DE ANNULIS.

2. Sur les noms qui se trouvent sur les pierres gravées, *de Koehler* et *R. Rochette*, v. § 132. 2. Cf. § 202. 1. GEMMÆ ANT. LITTERATÆ de *Fr. Ficoroni*. R. 1757., de STOSCH. § 267. 1. *Bracci*, COMM. DE ANT. SCALPTORIBUS, QUI SUA NOMINA INCIDERUNT. f. 1784. 2 vol. de texte, 2. de pl. Il est bien certain que quand l'artiste se

nommait, il le faisait d'une manière peu visible. Les catalogues des graveurs sur pierres (dont le plus riche est celui donné par *Visconti* et *Millin*. *Visconti*, OPERE VARIE. T. II. p. 115. *Millin*. INTRODUCTION A L'ÉTUDE DES PIERRES GR. p. 1797. 8.) ne fournissent en conséquence qu'un petit nombre de noms utiles à connaître pour l'histoire des arts. L'existence d'un certain nombre de noms ne repose que sur des leçons différentes comme Pergamos et Peigmos. Dallion et Allion sont vraisemblablement Admon (ΑΛΛΙΟΝ). Cf. JOURN. DES SAV. 1833. p. 753 et s. Pline nous a conservé, outre ceux déjà nommés, encore Apollonides et *Cronios*; nous possédons peut-être quelque chose de ce dernier. Le célèbre Tryphon d'Addœus de Mitylène, *Brunck*, ANAL. II. 242.; le même dont le nom se voit sur quelques belles pierres; du reste on ignore l'époque précise où vécut Addœus.

3. V. Sur les cachets ou sceaux de l'Etat, *Facius*, MISCELLANEA, p. 72.; sur le cachet impérial, *Suéton*. AUG. 50.; *Spartian Hadrian*. 26. et *Fr. Kopp.*, UEBER ENTSHEHUNG DER WAPPEN, SUR L'ORIGINE DES ARMES, 1831.

4. V. § 163, 1. 209, 7. aussi 301. 1. GEMMATA POTORIA. *Plin*. XXXVII. 6. *Juvenal*, X. 27, à l'aide desquels on peut expliquer aussi les passages de *Juv*. V. 43., et de *Martial*, XIV. 109. — Ψυκτῆρες διάλιθοι, *Plut*. VIII. p. 154. LANCES, PHIALÆ avec GEMMIS INCLUSIS, DIG. XXXIV, 2, 19. Cf. *Meurs*. DE LUXA ROM. c. 8. T. V. p. 18. — Les pierres précieuses des trois saints rois publiées à Bonne. 1781. — Gemmes IN FIBULIS (*Spartian Hadr*. 10., on trouve souvent des bustes dont les boucles aussi sont creusées dans cette intention, PIO CL. VI. p. 74.), aux poignées d'épée, au ceinturon ou baudrier. Des camées ornent souvent les couronnes et les colliers des têtes antiques, PIO CL. VI. p. 56. Cf. § 132. rem. 1. 209. rem. 7.

5. § 163, 3. GEMMA BIBERE, *Virg*. G. II, 506. *Properce*, III, 5. 4. L'ὄνυξ μέγας τραγελάφου πριαπίζοντος. *Boeckh*, C. I. 150. ÉCONOMIE POLITIQUE DES ATH. II. p. 304., doit être compris à l'aide de ce que nous avons dit § 301. 312. 1. — *Vases célèbres* : le vase de Mantoue à Brunsvick, § 267. 1.; la coupe Farnèse de sardonyx, avec des scènes de la vie champêtre égyptienne, NEAPEL'S ANTIKEN, p. 391. *Millingen*, UN. MON. II, 17. COUPE DES PTOLÉMÉES OU VASE DE MITHRIDATE, dans le CAB. DU ROI à Paris, orné de sujets sculptés de très-haut relief, repré-

sentant des masques bacchiques, ou qui versent quelque chose. *Montfaucon*, I. 167. (*Koehler*) DESCR. D'UN VASE DE SARDONYX ANTIQUE GRAVÉ EN RELIEF. ST.-PÉTERSB. 1800. (sujets nuptiaux). Le vase d'onyx de la coll. Benth, maintenant au mus. de Berlin, V. *Toelken*, STAALTZEIT. 1832. N. 334. *Hirt*, HISTOIRE DE LA PLASTIQUE, p. 343. *Sillig*, KUNSTBLATT, 1833. N. 3 et S. ** *Thiersch*, ABHANDLUNGEN DER BAIER. AKADEMIE. vol. 1837. Un Balsamario en onyx, dans le cabinet de Vienne, avec des attributs bacchiques sur le côté antérieur, l'inscription du côté postérieur : ζήσαις ἐν ἀγαθοῖς, φίλη γάρ εἶ ξενοις, ἔασον δέ με διψῶντα πιεῖν, le donne comme un présent fait à une courtisanne. — Grands camées, § 163, 4. 202, 2. 209, 7. Celui du Vatican formant quatre zônes, et représentant Bacchus et Ariadne tirés par quatre centaures, est encore plus grand que celui de Paris. *Buonarroti*, MEDAGL. p. 427. Cf. *Hirt*, ubi suprà, p. 342. — Statue de Néron en jaspe, d'Arsinoé en émeraude, *Plin.* On rencontre encore plus souvent des figurines en plasma di smeraldo ou prase.

Millin. INTROD. (très-incomplètement) et *Murr.*, BIBLIOTH. DACTYLIOGRAPH. Dresd. 1804. 8. donnent la bibliographie de la glyptographie. Collections *générales* de pierres gravées de DOMEN. DE RUBEIS (ÆNEAS VICUS INC.), Pet. Stephanonius (1627.), Agostini (1657, 69.), de la Chausse (1700.), P. A. Maffei et Domen. de Rossi (1707-9, 4 vol.), Gravelle (1732. 37.), Ogle (1741.), Worlidge (1778.), Monaldini et Cassini (1781-97. 4 vol. f.), Spilsbury (1785.), Raponi (1786.), et autres. — Cabinets *particuliers* : de Gorlaüs (en premier lieu 1601.), Wilde (1703.) Ebermayer (1720-22.), Malborough (1730.), Odescalchi (§ 265. 4), Stosch. § 267. 1., Zanetti (publié par A. Fr. Gori. 1750.), Smith. (DACTYLIOTECA SMITHIANA avec un commentaire de Gori. V. 1767. 2. vol. f.). CABINET DU ROI, *Caylus*, RECUEIL DE 300 TÊTES, et *Mariette*, RECUEIL, 1750. Cf. § 265. 3. Les pierres gravées de la galerie de Florence, publ. par Gori, Wicar, Zannoni, § 264. 2., du cabinet de Vienne, § 267. 1. La coll. imp. de Russie, § 267. 2. du roi des Pays-Bas, § 268. 1. *Catalogue* de la collection Crozat (par *Mariette*, 1741.; cette collection a passé en Russie ainsi que la coll. du duc d'Orléans), France, § 267. 1., Praun, à Nuremberg (par *Murr*, 1797.) de la collection du pr. Sta-

nislas Poniatowski (cette dernière est remplie de pierres fausses). *Vivenzio*, GEMME ANTICHE INEDITE. R. 1807. 4. *Millin*. PIERRES GRAVÉES INÉD. (OPUS POSTHUMUM). p. 1817. 8. empreintes de *Lippert* (en une seule masse) (formées de deux collections; il existe de la première un catalogue en latin, par *Christ* et *Lippert*, et de la seconde, un catalogue allemand par *Thierbach*.); de Dehn, en soufre, décrit par Fr. M. Dolce (C. Qu. Visconti?). 1772.; de Tassie, imitant l'émail (CATALOGUE DES EMPREINTES DE TASSIRIE, par RASPE, 1792.); de la collection de Berlin, § 267. 1.; IMPRONTI GEMMARIE DELL' INSTITUTO, Cf. BULL. 1830. p. 49. Un grand nombre de pierres se trouvent décrites isolément dans *Montfaucon*, *Caylus*, VISCONTI ICONOGRAPHIE, etc.

Victorius, DISSERT. GLYPTOGR. R. 1739. 4. *Gori*, HIST. GLYPTOGRAPHICA, dans le 2e vol. des DACT. SMITH. *Caylus*, MÉM. DE L'ACAD. DES INSCR. IX. p. 239. *Christ*, SUPER SIGNIS, IN QUIBUS MANUS AGNOSCI ANTIQUÆ IN SIGNIS POSSINT. COMMTR. LIPS. LITTER. I. p. 64. sq.; du même, MÉM. de *Zeune*, p. 263., et préface de la dactyliothèque du cabinet Richter. *Klotz*, UEBER DEN NUTZEN UND GEBRAUCH DER ALTEN GESCHNITTENEN STEINE. Altenb. 1768. *G. A. Aldini*, INSTITUZIONI GLITTOGRAFICHE. Cesena, 1785.

Ouvrages en verre.

1 § 319. La mention du verre trouvera d'autant mieux sa place ici que dans les classes pauvres de l'antiquité, il remplaçait les pierres précieuses des anneaux ou cachets, et que par suite de cet usage, l'imitation des gemmes et camées en pâte de verre, était déjà très-répandue chez les anciens : cette dernière circonstance n'a pas peu contribué à nous conserver un grand nombre de compositions intéressantes dans cette classe
2 de monuments. Au dire de Pline, le verre était travaillé de trois manières différentes, tantôt

soufflé, tantot tourné, tantôt ciselé; la seconde et la troisième opérations se trouvaient même souvent marcher ensemble. Quoique les anciens 3
n'aient aucunement ignoré l'art de fabriquer un verre tout-à-fait clair et blanc, on remarque cependant partout chez eux une préférence pour le verre aux couleurs variées (surtout pour les couleurs pourpre, le bleu foncé et le vert), et aussi pour celui dont l'éclat chatoyait. Les anciens pos- 4
sédaient également de beaux vases et de magnifiques coupes en verre de couleur, obtenus tantôt par des verres diversement colorés, et tantôt à l'aide de l'union ingénieuse du verre et de l'or. Les vases murrhins que nous ne mentionnons ici qu'incidemment, ne peuvent pas être considérés comme de véritables œuvres d'art, mais uniquement comme des objets de luxe.

1. Σφραγῖδες ὑάλιναι dans *Athénée*, vers la 95 Ol. C. I. n. 150. VITRÆ GEMMÆ EX VULGI ANNULIS, *Plin*. Cf. *Salmas*. EXERC. *Pline*. p. 769. comme supercherie dans *Trebell. Gallien*. 12. et souvent dans *Pline*. Cf. § 316. 3. La plus grande pâte de verre est (*Winckelm*. III. p. 44. et s.) le grand camée 16 × 10 pouces du Vatican, Bacchus reposant sur le sein d'Ariadne. *Buonarroti*, MEDAGL. p. 437.

2. *Plin*. XXXVI. 66. TOREUMATA VITRI, *Martial*, XII, 74. XIV, 94. Ὑαλοψὸς ou ὑαλεψης, VITRI COCTOR, V. STEPHANI LEX. ED. BRIT.; OPIFEX ARTIS VITRIÆ, Donati, Inscr. 11. 335, 2. Le vase Barberini connu aujourd'hui sous le nom de Portland, exposé au Museum Britannique, provenant du prétendu tombeau d'Alex.-Sévère, consiste en une pâte de verre composée de deux couches, l'une bleue transparente, l'autre blanche opaque, dont la partie supérieure est ciselée. *Gr. Veltheim*, AUSSAETZE, I. p. 175. *Wedgwood*, DESCR. DU VASE DE BARBERINI. L. 1790. ARCHAEOL. BRIT. VIII. p. 307. 316. *Millingen*, UN. MON. I. p. 27.

3. Belles vitres du verre le plus pur, trouvées à Velleja et Pompeï, nommées aussi, selon *Hirt*, SPECULARIA, GESCH. III. p. 74. Des vitres diversement coloriées, § 284. 5. Les parois des murailles étaient revêtues VITREIS QUADRATURIS, *Vopiscus*, FIRM. 3. Tuiles en verre de couleur déjà à Athènes. Verre chatoyant, *ἀλλάσσον*. V. *Hadrianus* dans *Vopiscus*, SATURN. 8. Les fabriques de verre d'Alexandrie, § 232. 4., jouissaient d'une grande célébrité à l'époque impériale. Cf. § 242. 6. UEBER ALTE GLAS FAERBEREI. Sur les verres coloriés des anciens, *Beckmann*, BEYTR. ZUR GESCH. DER ERFIND. MAT. POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES INVENTIONS. I. p. 373 et s. ** GESCHICHTE DER GLAS MALEREI VON GESSERT. 1839.

4. Coupes lesbiennes en verre pourpre, *Athen.* XI. 486. *Ὑάλινα διάχρυσα*. V, 199. VASA VITREA DIATRETA (percés), *Salmas*, AD VOP. I. 1.; les DIATRETARII en travaillaient de semblables. Belle coupe trouvée dans la province de Novare, de couleur chatoyante entourée d'un réseau bleu de ciel, avec une inscription en verre vert. *Winck*. III. p. 293. Un verre à boire semblable de l'emp. Maxime, blanc avec un réseau pourpre, trouvé à Strasbourg. KUNSTBL. 1826. N. 358. Sur un vase de Populonie, sur les parois duquel on voit représentée une VILLA MARITIMA, il existe un mém. de Dom. Sestini. Sur un vase en verre à Gènes, un écrit de Bossi. Débris et fragments de vases semblables trouvés dans les catacombes, *Bosio*, I. p. 509. *Buonarroti*, OSSERVAZIONI SOPRA. ALC. FRAMMENTI DI VASI ANT. DI VETRO ORNATI DI FIGURE, TROV. NE CIMITERI DI ROMA. F. 1716. — Ach. Talius, II. 3., décrit un cratère en crystal de roche avec des raisins qui semblent mûrir au moyen du vin qu'on y verse.

5. Sur les MURRHINA VASA (d'origine orientale, en usage à Rome depuis Pompée, ce n'étaient pas des gemmes proprement dites d'après la définition juridique, DIG. XXXIV. 2. 19.) : *Christ*, DE MURRHINIS VET. LIPS. 1743. 4. *B. Veltheim*, sur les VASA MURRH. (AUFS. I. p. 191.) *Leblond* et *Larcher*, MÉM. DE L'AC. DES INSCR. XLIII, 217 s. 228. et *Mongez*, MÉM. DE L'INST. NAT. II. LITT. p. 133. *Schneider*, LEX. S. V. *μόῤῥινα*. *Roloff* et *Buttmann*, MUS. DER ALTERTH. W. II. p. 509. (porcelaine; contrairement à cette opinion, *Fr. Schneider*, PROGRAMM VON MICH. 1830.). MAG. ENCYCL. 1808. Juillet. *Ruperti*, SAMMLUNG ZU JUV.

COLLECTION, etc. VI. 156., et *Aut. Rozière*, MÉMOIRES DE LA DESCR. DE L'EGYPTE. I. p. 115. *Minutoli*, GOETT. GA. 1818. p. 969. *Abel Remusat*, HIST. DE LA VILLE DE KHOTAN. 1820. *Gurlitt*, ARCHAEOL. SCHRIFTEN. p. 83. *Corsi*, DELLE PIETRE ANTICHE. p. 166. (MURRHA — SPATO FLUORE). ** *Thiersch*, UEBER DIE VASA MURRHINA DER ALTEN, SUR LES VASES MURRHINS DES ANCIENS. ABHANDL. DER KOEN. BAIER. AKADEMIE FUER. 1835. Munich. 1837.

f. *Art de graver les Monnaies.*

§ 320. La connaissance de la *numismatique*, 1
ou de la science de la monnaie des anciens, est surtout nécessaire pour l'étude du commerce et de l'industrie de l'antiquité; mais cependant, sous le rapport de la valeur artistique des types monétaires, elle devient la science accessoire de l'histoire de l'art (§ 99. 133. 164. 178.
184. 198. 203. 206. 209.). L'art de graver 2
les coins des monnaies a été porté par les Grecs, malgré la faible renommée dont les artistes de ces coins ont joui aux sièges principaux de l'art, à la plus haute perfection, tellement qu'ils n'ont laissé aux Romains que le soin de mieux ordon-
ner le procédé du monnayage. Quoique la fonte 3
des monnaies ne se trouve pas mentionnée seulement chez les peuples primitifs de l'Italie (§ 178 et 309. 5.); le procédé de frapper la monnaie était le plus ordinaire en Grèce et dans les derniers temps de l'empire romain; mais de telle sorte que l'on coulait en forme les lingots, c'est-à-dire les pièces de métal destinées à être frappées; on donnait ordinairement à ces pièces une forme

lenticulaire, afin qu'elles pussent mieux supporter l'empreinte, souvent très-profondément gravée. Les coins furent, jusqu'à l'époque de Constantin, fabriqués en bronze durci à cet effet, ensuite en acier. A aucune époque de l'art grec il n'exista de médailles proprement dites, c'est-à-dire qui n'eussent pas cours de monnaies; les grandes pièces en or de l'époque de Constantin doivent, au contraire, être considérées comme telles.

1. *Eckhel*, D. N. PROLEGG. I. *Hirt*, AMALTHEA. II. p. 18. *Stieglitz*, EINR. ANT. MUENZSAMML. ORDRE A SUIVRE POUR DISPOSER CONVENABLEMENT UNE COLLECTION DE MONNAIES ANTIQUES. p. 13.23. ENTRETIENS ARCHEOLOG. II. p. 47. *Mongez*, MÉM. DE L'INST. ROY. T. IX. Les graveurs des coins des monnaies impériales prirent plus tard le titre de SCALPTORES SACRÆ MONETÆ, *Marini*, ISCR. ALB. p. 109.

2. Il n'y a que les graveurs des monnaies siciliennes, comme Cimon et Euclidas sur les monnaies de Syracuse, Evænatus sur celles de Syracuse et Catane, qui se soient nommés en toutes lettres; on observe néanmoins aussi le nom de Cleudorus sur les monnaies de Velie, et celui de Neuantos sur les monnaies de Cydonie. V. *R. Rochette*, LETTRE A M. LE DUC DE LUYNES. 1831., et *Streber*, KUNSTBLATT. 1832. N. 41. 42. Les anciens trouvaient déjà merveilleux que les monnaies d'Athènes fussent si grossières, tandis que les monnaies macédoniennes d'Alexandre étaient si élégantes. *Diogen*. VII. I. 19.

3. TRESVIRI A.A.A. FLANDO FERIUNDO. On voit le principal appareil du monnayage sur un denier de Carisius, l'enclume, le marteau, les tenailles. La MATRIX se trouvait originairement sur le marteau et l'enclume (QUADR. INCUSUM). Des Λίγδοι (§ 309. 5.) en argile et en pierre sont parvenus jusqu'à nous.

4. Ces grands médaillons en or sont aussi considérés comme des médailles et des bustes de commandants ou offi-

ciers des armées, figurés sur des monuments antiques, s'en montrent ornés. V. *Steinbuechel*, NOTICE SUR LES MÉDAILLES ROM. EN OR, DU M. IMP. ET. ROY., TROUVÉES EN HONGRIE DANS LES ANNÉES 1797 et 1805. 1826.

B. *Dessin sur une surface plane.*

1. *Au moyen de l'application de matières colorantes, fluides et molles de leur nature.*

a. *Dessin et Peinture monochromes.*

§ 321. Les anciens attachaient la plus grande importance à la délicatesse et à la finesse du dessin des contours, et dans leurs écoles (§ 140, 3.) on exigeait de l'élève une longue pratique du stylet (GRAPHIS) sur des tablettes de cire, du pinceau (PENICILLUS) et d'une seule couleur sur les tablettes de buis, tantôt au moyen de l'application de la couleur noire sur fond blanc, tantôt de la couleur blanche sur fond noir, avant de lui permettre de tremper son pinceau dans plusieurs couleurs.

V. *Boettiger*, ARCHAEOL. DER MAHLEREI. p. 145 et s. Les simples contours sont *μονόγραμμα* (il en existait de semblables de la main de Parrhasius); tableaux monochromes sur un fond diversément coloré *μονοχρώματα*. *Λευκογραφεῖν εἰκόνα*, ARIST. POÈT. 6. désigne MONOCHROMATA EX ALBO, comme ceux de Zeuxis, *Plin.* (Cf. APPELLIS MONOCHROMON? *Pétrone* 84.); une espèce de CAMAYEU, Cf. *Boettiger*, p. 170. Lucile dans Nonius, p. 37, nomme les figures ombrées seulement MONOGRAMMI, Cf. *Philostr.* APOLL. II, 32. plus haut, § 212. 6.

b. *Peinture en détrempe.*

§ 322. Les anciens, en accordant au dessin une 1

préférence marquée, se montrèrent long-temps très-timides dans l'emploi de la couleur, et cette timidité fut d'autant plus grande que le dessin était lui-même plus exact, plus pur et plus hardi.
2 L'école ionienne elle-même qui aimait l'éclat et la vivacité du coloris (§ **138. 142, 1.**), se contenta, jusqu'à Apelle, des *quatre* couleurs proprement dites, c'est-à-dire de l'usage des matières qui fournissaient les quatre couleurs principales, mais qui avaient elles-mêmes autant de variétés naturelles qu'on pouvait en obtenir par leur mélange; car l'emploi des couleurs à teintes plates, ou l'application simple d'un petit nombre de couleurs, n'appartient qu'à la peinture imparfaite des édifices de l'Egypte (§ **234.**), aux hypogées étrusques (**179, 4.**)
3 et aux vases grecs en argile. En outre de ces couleurs principales qui parurent au siècle suivant, dures et crues (COLORES AUSTERI), on fit usage insensiblement de matières colorantes plus chères
4 et plus brillantes (COL. FLORIDI). On délayait ces couleurs dans l'eau, avec un mélange de colle ou de gomme (car on ne retrouve aucune trace de blanc d'œuf ou d'huile dans les tableaux antiques), puis on les enlevait de dessus la palette à l'aide
5 du pinceau. La peinture sur des tablettes en bois (surtout en bois de mélèze, larix) était, au dire de Pline, la plus estimée, à l'époque où les arts fleurissaient. Cependant, l'ancien usage de décorer les temples de peintures et d'ornements de toute nature (§ 276. r. 2.), dut naturellement conduire à la peinture murale proprement dite, qui fut appli-

quée aux temples et aux tombeaux de la Grèce,
aussi bien qu'à ceux de l'Italie, mais qu'on em-
ploya surtout depuis Agatharchus (§ 136.), à la
décoration des appartements; ce dernier genre
de peinture sembla envahir l'art lui-même tout
entier à l'époque romaine (§ 211.). On préparait à 6
cet effet l'enduit avec tout le soin possible, et les ar-
tistes de l'antiquité connaissaient déjà très-bien les
avantages d'une couche appliquée sur le crépisse-
ment encore frais (AL FRESCO); au temps des Ro-
mains on peignait également sur toile. Comme les 7
anciens faisaient les plus grands efforts pour trouver
et observer les rapports harmonieux des couleurs
(HARMOGE); aussi distribuaient-ils avec un coup
d'œil exercé la masse de lumière qui devait servir à
éclairer le tableau, et produire l'unité de l'effet de
la lumière en général. C'était là le τόνος ou SPLEN-
DOR qu'Apelle obtenait au moyen de l'application
d'une couche de noir délayée très-clair, consé-
quemment d'une couleur lazurée qui servait tout
à la fois à protéger la peinture et à tempérer l'é-
clat du coloris. Le climat et les habitudes de la 8
vie exercèrent une influence égale pour faire ai-
mer aux anciens un coloris plus brillant, avec des
tons de couleurs qui formaient entre eux une
grande opposition et se fondaient néanmoins dans
un ton général agréable à l'œil.

1. *Dionys.* DE ISAEO. 4., nous fournit les termes de comparaison d'une manière très-claire; les *plus anciens* tableaux sont χρώμασι μὲν εἰργασμεναι ἁπλῶς καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς δὲ ταις γραμμαῖς, etc.; les plus récents sont : εὔγραμμοι μὲν ἧττον, mais ils offrent

une plus grande variété sous le rapport de la lumière et des ombres, et ἐν τῷ πλήθει τῶν μιγμάτων τὴν ἰσχύν. Cependant, il ne faut pas étendre trop avant la période des plus anciens tableaux, car à l'époque d'Empedocle, et conséquemment durant la vie de Polygnote, le mélange et la fusion des couleurs étaient déjà parvenus à un degré de perfection assez grand. V. *Simplicius* ad *Aristot.* PHYS. I. f. 34. a.

2. Les *quatre couleurs* (selon *Plin.* XXXV. 32. *Plut.* DE DEF. ORAC. 47. Cf. *Cic.* BRUT. 18. 70.) étaient : 1° le *blanc*, la terre de Melos, Μηλιάς, le blanc de plomb plus rarement employé, CERUSSA. Dans la peinture murale, on se servait surtout du PARAETONIUM. 2° Le *rouge*, la RUBRICA de Cappadoce, appelée Σινωπὶς. Μίλτος, minium, a différentes significations. Μίλτος, fait avec de l'ὤχρα brûlée, doit, selon *Théophr.* DE LAP. 53. Cydias, Ol. 104., avoir été découvert par hasard, au dire de *Plin.* 20., qui le nomme *Usta*; Nicias, vers la 115 Ol. en fit usage pour la première fois. 3° Le *jaune*, SIL, ὤχρα, provenant des mines d'argent de l'Attique (*Boeck*, MÉM. DE L'AC. DE BERLIN. 1815. p. 99.), employé plus tard dans les parties éclairées. A côté de cette couleur se plaçait l'AURIPIGMENTUM jaune-rouge, σανδαράκη, l'arsenic jaune et rouge. * * (sulfure jaune d'arsenic, sulfure rouge d'arsenic). 4° Le *noir*, (avec le bleu) ATRAMENTA, μέλαν, qu'on tirait de certaines plantes brûlées, par exemple, le τρύγινον du cep de vigne. Apelle employait l'ELEPHANTINON, produit de l'ivoire brûlée.

3. COL. FLORIDI (fournies par ceux qui commandaient les tableaux, elles étaient souvent dérobées par les peintres, *Plin.* XXXV. 12.) : CHRYSOCOLLA, vert des mines de cuivre; PURPURISSUM, mélange de craie avec l'humeur visqueuse de la pourpre; INDICUM, l'indigo, connu à Rome depuis le temps des empereurs, (*Beckmann*, BEYTRAEGE ZUR. GESCH. DER ERFIND. IV. II. 4.). Le CÆRULEUM, le smalt bleu, obtenu d'un mélange de sable, salpêtre et cuivre (?); il fut découvert à Alexandrie. Par le mot CINNABARI (en sanscrit *chinavari*) on entendait le véritable vermillon, tantôt naturel, tantôt artificiel (*Boeckh*, ubi suprà. p. 97.), mais aussi une autre marchandise indienne vraisemblablement tirée du sang-dragon. L'athénien Callias fut le premier à préparer le cinnabre artificiel vers la 4. année de la 93 Ol. — Sur la partie matérielle des couleurs : *Hirt* (§ 74.),

MÉM. IV. 1801. p. 171. *Goethe*, FARBENLEHRE, II. p. 54. — Sur les anciennes dénominations des couleurs. v. 69 ets, Histoire hypothétique du coloris par Henri. *Meyer*. *Davy* (recherches chimiques), TRANSACT OF THE R. SOCIETY. 1815. On en trouve un extrait dans les annales de physique publiées par *Gilbert*. 1816. N. I. 1. *Stieglitz*, ARCH. UNTERHALTUNGEN. n. 1. *Minutoli*, dans le Journal de Chimie d'Erdmann, VIII. 2. Mémoires, 2 cycle, 1. p. 49.

4. Une femme peintre, avec la palette et le pinceau, occupée à copier un hermès de Bacchus, M. BORB. VII. 3. Cf. la figure de la peinture à Pompeï, sur laquelle *Welcker*, HYP. ROEM. STUDIEN. p. 307. Le chevalet ὀκρίβας, κιλλίβας.

5. Sur la peinture sur tablettes de bois, aussi sur une longue suite de tablettes ainsi peintes (HIS INTERIORES TEMPLI PARIETES VESTIEBANTUR, *Cic.* VERR. IV. 55. TABULÆ PICTÆ PRO TECTORIO INCLUDUNTUR, DIGEST. XIX. 1. 17. 3. Cf. *Plin.* XXXV. 9. 10. *Jacobs*, NOTES A PHILOSTR. p. 198.), *Boettiger*, p. 280., et sur la prédominance de ce genre de peinture, *R. Rochette*, JOURN. DES SAV. 1833. p. 363 et s. ** LETTRES D'UN ANTIQUAIRE A UN ARTISTE SUR L'EMPLOI DE LA PEINTURE HISTORIQUE MURALE DANS LA DÉCORATION DES TEMPLES ET DES AUTRES ÉDIFICES PUBLICS OU PARTICULIERS, CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS, etc., par *Letronne*. Paris. 1836. APPENDICE AUX LETTRES D'UN ANTIQUAIRE, par le même. Paris. 1837. 8. Ces deux ouvrages contiennent la réfutation de l'opinion émise par M. *Raoul-Rochette*, dans le JOURNAL DES SAVANTS, ubi suprà, et plus longuement développée dans l'ouvrage intitulé PEINTURES ANTIQUES INÉDITES, PRÉCÉDÉES DE RECHERCHES SUR L'EMPLOI DE LA PEINTURE DANS LA DÉCORATION DES ÉDIFICES SACRÉS ET PUBLICS CHEZ LES GRECS ET CHEZ LES ROMAINS, FAISANT SUITE AUX MONUMENTS INÉDITS DU MÊME AUTEUR. L'opinion de M. Letronne paraît avoir été partagée par M. *A. Boeckh*, et combattue par M. *Welcker* (ALLGM. LIT. ZEITUNG DE HALLE. Oct. 1836.). Cependant, il est certain (*Semper*, UEBER VIELFARB. ARCH. p. 47.) que les parois intérieures des murs du temple de Thésée étaient revêtues d'un enduit de stuc; et c'est sur cet enduit que devaient se trouver les batailles peintes par Micon. ** Le fait que les murs du Théseion auraient été revêtus d'un enduit de stuc, ne peut pas avoir comme consé-

quence rigoureuse et absolue, que ce même enduit ait été recouvert par les peintures de Micon; avant de se prononcer affirmativement en une matière aussi grave, il faut attendre de nouvelles recherches dictées par un esprit exempt de partialité et d'idées préconçues, tel qu'on est en droit de les espérer de M. Ottfried Müller, qui se trouve maintenant en Grèce, et dont le voyage ne peut qu'être très-utile à la science archéologique qu'il professe et enseigne avec tant d'éclat. Il n'est pas non plus douteux que Panœnus n'ait revêtu de peintures le tectorium qu'il avait lui-même revêtu d'un enduit coloré (INDUXIT LACTE ET CROCO SUBACTUM), dans le temple de Pallas à Elis, *Plin.* XXXVI. 55. Cf. XXXV. 49. Tels sont les temples qui ὑπό τῶν ἀγαθῶν γραφέων καπαπεποίκιλται, *Platon*, EUTHYPHR. p. 6. Cf. *Lucien*, DE CONSCR. HIST. 29. Solon défendait déjà (*Cic.* DE LEGG. 11. 26.) les tombeaux OPERE TECTORIO EXORNATI, c'est-à-dire évidemment peints. Un tombeau peint par Nicias, *Paus.* VII, 22, 4. Cf. 25, 7. II, 7, 4. ** On a découvert dernièrement au Pirée des stèles funéraires en marbre blanc, ornées de figures peintes sur le marbre poli, à la face antérieure des stèles. V. KUNSTBLATT, 1837. n. 15. (M. L. Ross.). Peintures murales de Polygnote et Pausias à Thespie, *Plin.* XXXV. 40. Sur les peintures exécutées sur mur en Italie, § 179. 3.; les grecs Damphile et Gorganis en exécutèrent de semblables dans le T. de Cérès; on en montrait dans le temple de la SALUS, qui étaient de Fabius (plus haut, § 184. 2. Cf. *Niebuhr*, R. G. III. p. 415.).

6. A Herculanum, généralement la couleur du fond est A FRESCO, les autres sont A TEMPERA. Sur ce genre de peinture (ἐφ ὑγροῖς) *Plut.* AMATOR. 16. *Vitruve*, VII, 3. *Plin.* XXXV, 31. PICTURA IN TEXTILI, *Cic.* VERR. IV. 1. Cf. § 209. 5. ** V. en outre LES LETTRES D'UN ANTIQUAIRE de Letronne.

7. *Plin.* XXXV. 11. 36. 18. Sur le lustré (au moyen de l'asphalte?) *Goethe's*, FARBENB. II. p. 87. Dans la peinture de la lumière on ne peut refuser aux anciens d'avoir représenté des scènes d'incendie d'un effet très-puissant (comme l'incendie du Scamandre, PHILOSTR. I. 1.), et des scènes d'un effet plus doux (comme par ex. le tableau de Pompeï, dans *R. Rochette*, M. I. 1. 9, où l'on observe un crépuscule agréable sur l'arrière plan.). Cependant, ce sont des effets rares dans la peinture antique.

Le tableau antique qui a été analysé avec le plus de soin, est la soi-disant noce aldobrandine (§ 141. 3.), 1606., trouvée dans des fouilles pratiquées sur le mont Esquilin, maintenant au musée du Vatican, dont la peinture forme une couche très-légère et très-mince, mais annonce un sentiment très-délicat pour l'harmonie et l'importance de couleurs.— DIE ALDOBRANDINISCHE HORCHZEIT, LA NOCE ALDOBRANDINE, par *Boettiger* (sous le rapport archéologique), et *H. Meyer* (sous le rapport artistique), Dresde. 1810. *L. Biondi*, DISS. DELL' ACC. ROM. I. p. 133. *G. A. Guattani*, I PIU CELEBRI QUADRI RUINITI NELL'APARTEM. BORGIA DEL VATICANO. R. 1820. f. *Gerhard*, BESCHR. ROMS, II. 11. p. 11. A la bibliographie de la peinture antique appartiennent : *Dati*, DELLA PITTURA ANT. F. 1667. 3. *Jo. Scheffer*, GRAPHICE NORIMB. 1669. *H. Junius*, DE PICTURA VETERUM. ROTEROD. 1694. f., et les écrits cités § 74. a. de *Durand*, *Turnbull*, *Requeno*, *Riem.*

c. *Peinture à l'encaustique.*

§ 323. Une branche de la peinture antique très- 1
répandue, c'était l'encaustique ou la peinture au moyen d'un fer chaud, qui était surtout en usage pour les tableaux d'animaux et des fleurs qui exigent plus d'illusion que les compositions de dieux et de héros (§ 140, 141.). On distinguait trois espèces de peinture à l'encaustique : dans la 1. on traçait les contours au moyen d'un fer chaud, sur des tablettes d'ivoire avec le stylet. 2. Dans la seconde, on étendait la cire coloriée, disposée à cet effet dans de petites boîtes de toute espèce, ordinairement sur des tablettes en bois (mais aussi sur de l'argile cuite), à l'aide d'une pointe rougie au feu; cette opération était suivie d'une autre qui amenait une fusion totale et égale de la cire (CERIS PINGERE et PICTURAM INURERE). La 3. enfin con-

sistait à peindre les vaisseaux, en se servant de pinceaux que l'on trempait dans une cire fluide, mêlée à de la poix; ce genre de peinture devait servir non-seulement d'ornement à la surface extérieure du vaisseau, mais en même temps à le protéger contre l'action des eaux de la mer. Telles sont les notions que nous fournissent les écrivains de l'antiquité, sur la peinture à l'encaustique, et dont nous devons nous contenter, car les essais entrepris pour retrouver l'art perdu de l'encaustique paraissent avoir été sans aucun résultat satisfaisant, du moins jusqu'à présent.

2. ENCAUSTA PINGENDI DUO FUISSE GENERA ANTIQUITUS CONSTAT, CERA, ET IN EBORE (ainsi sans CERA) CESTRO I. E VERUCULO, DONEC CLASSES PINGI COEPERE. (*Plin.* XXXV. 4.).

3. On peignait à l'encaustique des tablettes, comme celles de Pausias, ainsi que des portes (C. 1. 2297., au contraire les parois et les toits étaient peints d'une toute autre manière); des triglyphes, notamment ceux en bois, (CERA CÆRULEA, *Vitruve*, IV. 2.), les lacunaires originairement, sans doute, avec des ornements simples (comme dans les temples athéniens) depuis Pausias, avec des figures, *Plin.* XXXV. 40. (tableaux semblables, *χουρὰς*, *ἐγχουρὰς*, *Hesych.* Cf. *Salmas*, AD VOPISC. AUR. 46.). FIGLINUM OPUS ENCAUSTO PICTUM, *Plin.* XXXVI. 64. Sur les LOCULATÆ ARCULÆ, UBI DISCOLORES SUNT CERÆ, *Varron*, DE R. R. III. 17., le *ῥαβδίον διάπυρον*, ** pinceau chauffé au rouge, *Plut.* DE NUM. VIND. 22., *καυτήριον*, DIGEST. XXXIII. 7. 17. *Tertull.* ADV. HERM. 1. *Χραίνειν*, selon *Timæus*, LEX PLAT. signifie l'action d'étendre les couleurs, *ἀποχραίνειν*, l'action de les nuancer et de graduer; toutefois dans *Platon*, RÉPUBL. IX. p. 586., *ἀποχραίνειν* signifie plutôt la réflexion des couleurs sur les corps. *Ἐγκαύματα ἀνεκπλύτου γραφῆς*, *Plat.* TIM. p. 26. *Κηροχυτος γραφὴ* même encore à l'époque de l'empire de Byzance. *Du Cange*, LEX GRÆC. p. 647 et s. Cf. *Euseb.* V. CONST. III. 3.

4. Peinture navale, § 74. INCERAMENTA NAVIUM. *Tite-*

Live, XXVIII. 45. Κηρὸς parmi les matières employées à la construction des vaisseaux, *Xenoph.* RP. ATHEN. 2. 11. Sur la poix, *Plin.* XVI. 23. Κηρογραφία ornant le vaisseau de Ptolémée IV., *Athen.* V. p. 204. NAVIS EXTRINSECUS ELEGANTER DEPICTA. *Appulée*, FLOR. p. 149.

5. *Caylus*, MÉM. DE L'AC. DES INSCR. XXVIII. p. 179. *Walter*, DIE WIEDER HERGESTELLTE MAHLERKUNST DER ALTEN. LA PEINTURE ANTIQUE RESSUSCITÉE. DIE FARBEN, EIN VERSUCH UEBER TECKNIK ALTER UND NEUER MAHLEREI, LES COULEURS OU ESSAI SUR LA PARTIE TECHNIQUE DE LA PEINTURE ANTIQUE ET MODERNE, par Roux. Heidelb. 1824. 8. Cf. KUNSTBLATT. 1831. n. 69 et s. *Montabert*, TRAITÉ COMPLET DE LA PEINTURE, p. 1829. T. VIII. ** DIE HARZ MAHLEREI DER ALTEN, von F. *Knirim*. Berlin, 1839. 8.

d. *Peinture sur Vases.*

§ 324. La partie technique proprement dite de 1
la peinture des vases, qui se trouvait si étroitement liée aux mœurs et usages Grecs, qu'elle ne put pas être adoptée par le peuple romain, ne passait cependant pas aux yeux des Grecs eux-mêmes pour une des branches principales de l'art; nulle part, en effet, nous ne trouvons un seul nom de peintre de vase mentionné isolément, et cette circonstance suffit seule pour mettre dans tout son jour le génie artistique des Grecs, qui étale la plus grande magnificence dans des marchandi-
ses d'une aussi faible valeur. Voici quelle était la 2
manière de traiter ce genre de peinture, lorsqu'on voulait y apporter quelque soin : on peignait à grands coups de pinceau les vases, déjà légèrement cuits au feu, avec la couleur d'un brun noirâtre, la plus généralement en usage, et ensuite on les ex-
posait de nouveau à un feu doux. Cette couleur 3

principale brune noirâtre, peu reluisante, paraît avoir été obtenue au moyen de l'oxide de fer; une légère dissolution de la même matière fournissait, à ce qu'il semble, le vernis d'un éclat terne et d'un rouge tirant sur le jaune, qui, dans les parties des vases qui ne recevaient aucune peinture ou réservées, recouvre aussi la couleur de l'argile. Les différentes couleurs qui servaient à distinguer les vêtements treillisés, les fleurs arabesques, etc., n'étaient placées qu'après l'achèvement
4 de la cuisson; tels étaient les procédés employés par les Grecs dans la peinture des vases les plus propres et les plus applicables; le procédé plus grossier, suivi et adopté pour les vases dits égyptiens, ne fut conservé que comme une imitation de l'antiquité ou des premiers temps de la céramique; et l'usage des figures noires sur fond blanc (on trouve des vases semblables çà et là en Grèce, et à Volci également) ne semble avoir été de mode que très-passagèrement. Il n'est pas sans exemple de rencontrer dans différentes localités, surtout dans l'Attique, des vases qui sont peints tout-à-fait à la manière des murs, avec des couleurs diverses sur un fond blanc, et d'autres qui, sur le même fond, montrent de simples contours.

1. V. à ce sujet plus haut § 75. 100. 144. 165. 179. 260. Que des vases aient été peints quoiqu'employés à des usages domestiques, c'est ce qu'on peut voir dans les peintures de vases semblables, où des cratères et des cruches peints sont portés (Cf. *Alcæus.* FRAG. 31., *κυλίχναι ποικίλαι*); insensiblement, cependant, l'usage de les distribuer en prix ou offrir en présent, d'en orner les chambres et les tombeaux (§ 301.), a prévalu; aussi, le cercle des sujets se resserre-

t-il même dans l'Italie méridionale de manière à ne renfermer toujours de plus en plus que des sujets empruntés au mythe de Bacchus. V. *Lanzi* DE VASI ANT. DIPINCTI DISS. 3., la seconde concernant les Bacchanales, OPUSCOLI RACCOLTI, DA ACCAD. ITALIANI. 1. F. 1806. — *R. Rochette*, LETTRE A M. SCHORN, BULLETIN DES SC. HIST. 1831. juin, donne un catalogue des noms de peintres qui se trouvent sur les vases (surtout de Volci). Cf. COMMENT. SOC. GOTT. REC. VII. p. 92. 117.

2. Comme preuve suffisante que les vases n'étaient plus mous et tendres lorsqu'on les peignait, on peut citer la manière dont les contours sont le plus souvent tracés, procédé qui servait à diriger la main du peintre dans un travail plus soigné (V. *de Rossi* in *Millingen's*, V. DE COGH. p. 9.), aussi bien que la saillie des couleurs au-dessus de la surface du vase. Il y aurait beaucoup de choses à dire contre l'opinion de ceux qui prétendent qu'on se servait de patrons pour le dessin des contours.

3. V. *Luynes*, ANN. DE INST. IV. p. 142 et s. Cf. *Hausmann* DE CONFECTIONE VASORUM, COMMENT. SOC. GOTT. REC. V. CL. PHYS. p. 113. (où l'asphalte et la naphte sont regardées comme ayant fourni les matières colorantes; cependant l'auteur se décide aussi maintenant à admettre l'usage d'un oxide de fer). *Jorio*, SUL METODO DEGLI ANT. NEL DIPINGERE I VASI. *Brocchi*, SULLE VERNICI, Bibl. Ital. VI. p. 433.

5. Sur de très-beaux vases peints avec des figures de diverses couleurs, BULL. D. INST. 1829. p. 127. Echantillons de vases avec des dessins au trait dans *Maisonneuve*, INTROD. pl. 18. 19. *Athen.* V, 200. b. mentionne également des vases peints à Alexandrie avec différentes couleurs à la cire. *Minutoli*, ABHANDL. ZW. Cykl. I. p. 184., parle de vases peints tirés d'une catacombe d'Alexandrie. *Ouvrages sur les vases :* PICTURÆ ETR. IN VASCULIS NUNC PRIMUM IN UNUM COLL. ILLUSTR. A J. B. PASSERIO. 1767. 1770. 3 vol. f. ANTIQUITÉS ÉTRUSQUES, GRECQUES ET ROMAINES, TIRÉES DU CAB. DE M. HAMILTON A N. 1766. 67. 4 vol. f. Texte par Hancarville, aussi en anglais. COLL. OF ENGRAVINGS FROM. ANC. VASES MOSTLY OF PURE GRECK WORKMANSHIP DISCOV. IN SEPULCHRES IN THE KINGD. OF THE TWO SICILIES. — NOW IN THE POSS. OF. S. W. HAMILTON, PUBL. BY W. TISCHBEIN, depuis 1791.

4. vol. f. Le texte a été rédigé par Italinscky, en anglais et en français. Un assez grand nombre de feuilles séparées ou de petites collections publiées par *Tischbein* (les vases de Reiner). PEINTURES DE VASES ANT. VULG. APP. ÉTRUSQUES TIRÉES DE DIFF. COLLECTIONS ET GRAV. PAR A. CLENER, ACC. D'EXPL. PAR A. L. MILLIN, PUBL. PAR DUBOIS MAISONNEUVE. P. 1808. 2. vol. f. Description des tombeaux de Canosa par Millin. P. 1816. f. *Millingen*, PEINTURES ANT. ET INÉD. DE VASES GRECS TIRÉS DE DIVERSES COLLECTIONS. R. 1813. Du même, PEINT. ANT. DE V. GR. DE LA COLLEC. DE SIR J. COGHILL. R. 1817. *Al. de Laborde*, § 267. 1. COLL. OF FINE GR. VASES OF JAMES EDWARDS. 1815. 8. VASES FROM THE COLLECT. OF SIR H. ENGLEFIELD. L. 1819. 4. *Inghirami*, MON. ÉTR. (§ 180.) SER V. VASI FITTILI. *G. H. Rossi*, VASI GRECI NELLA COPIOSA RACCOLTA DI. — DUCA DI BLACAS D'AULPS, DESCR. E BREVEMENTE ILLUSTR. R. 1823. *Panofka*, § 265. 3. Ouvrage promis par Stackelberg sur les vases de l'Attique. ** *Lenormant* et *de Witt*, ELITE DES MONUMENTS CÉRAMOGRAPHIQUES. Paris. 1838. in-fol. par livraisons. Quelques vases publiés isolément par Remondini, Arditi, Visconti, Panofka, Gerhard et autres.

2. *Dessin obtenu au moyen de l'assemblage de matières dures et résistantes, ou Mosaïque.*

1 § 325. La mosaïque, définie d'une manière générale, est un ouvrage qui reproduit sur une surface plane un dessin ou une peinture au moyen de l'assemblage de petits morceaux de matières dures ou endurcies; elle comprend les genres de mosaïque suivants : 1. le pavement en mosaïque, qui est formé de morceaux égaux et quadrangulaires réunis au moyen d'un mastic quelconque en pier-
2 res de différentes couleurs, PAVIMENTA SECTILIA. 2. Les fenêtres formées de carreaux de verres diversement colorés, genre de mosaïque qui paraît

avoir été connu au moins dans les derniers temps
de l'antiquité. 3. Le pavement en mosaïque, com- 3
posé de petits cubes en pierre qui forment un
dessin colorié; les anciens employaient cette mo-
saïque en place du carrelage ou pavé, non-seu-
lement dans des appartements, mais encore dans
les cours et terrasses de leurs maisons d'habita-
tion, PAV. TESSELATA, LITHOSTRATA, δάπεδα
ἐν ἀβακίσκοις. 4. La mosaïque plus finie, qui s'ef- 4
force d'atteindre le plus près possible de la pein-
ture proprement dite, et emploie ordinairement
des cubes d'argile coloriés ou préférablement de
matière vitrifiée, et dans ses plus beaux ouvrages,
là où il s'agit d'imiter des couleurs locales va-
riées de véritables pierres précieuses, CRUSTÆ
VERMICULATÆ, ou LITHOSTRATA. Dès l'époque
alexandrine, on exécuta de magnifiques mosaïques
de cette espèce, soit en cubes de pierre ou d'argile
(§ 165, 6.). Les cubes en verre furent employés
à l'ornementation des appartements, au plus
tôt sous l'empire romain, époque à laquelle ce
genre de mosaïque, gagnant chaque jour davan-
tage faveur (§ 192. r. 4. 215, 4.) fut appliqué
aux murailles et aux toits des édifices et se repan-
dit dans toutes les provinces (§ 265, 2. 266, 1.);
aussi ne manquons-nous pas de monuments de ce
genre, dont quelques-uns peuvent être regardés
comme excellents. 5. La mosaïque en fils de verre 5
fondus ensemble et dont la coupe offre une
image dont la délicatesse et l'éclat restent tou-
jours les mêmes. 6. Enfin on comprend dans ce 6

dernier genre de mosaïque le travail qui consiste à tracer des contours et à creuser des fonds dans un métal ou dans toute autre matière dure, et à couvrir ensuite le tout d'un enduit métallique ou émail, de telle sorte que des figures se trouvent ainsi détachées du fond sur lequel elles reposent ; ce genre d'ouvrage a reçu le nom de *Niello*. Mais comme ce genre de travail conduit tout naturellement à la découverte de la gravure, aussi est-il probable que l'antiquité a connu une espèce de gravure, une impression de figures facilement multipliée, découverte qui n'aurait été du reste qu'une apparition momentanée et passagère.

1. Sur le PICTUM DE MUSIVO (le nom emprunté du mot musée, employé en premier lieu par *Spartian Pescenn*. 6. *Trebell*. TRIG. 25.), Cf. *Gurlitt*, P. 162 et s. *Ciampini*, *Furietti* (§ 214. 4.), *Paciaudi* DE SACRIS CHRISTIAN. BALNEIS. *Cam. Spreti* COMPENDIO ISTOR. DELL' ARTE DI COMPORRE I MUSAICI. Rav. 1804. *L. Rossi*, LETT. SUI CUBI DI VETRO OPALIZZANTI DEGLI ANT. MUSAICI. MIL. 1809. *Vermiglioli*, LEZIONI. I. p. 107. II. p. 280. *Gurlitt*, UEBER DIE MOSAIK (1798), ARCHAEOL. SCHRIFT. p. 159. *Hirt*, MÉM. DE BERLIN. 1801. p. 151.

Au premier genre appartiennent aussi les LACEDÆMONII ORBES, sur lesquels le riche présomptueux rejette le vin le plus précieux, *Juv*. XI. 172., les PARIETES PRETIOSIS ORBIBUS REFULGENTES, *Seneca*, EP. 86., et plus souvent encore les MACULÆ artificielles incrustées dans la pierre et jurant avec elle, *Plin*. XXXV, 1. L'ALEXANDRINUM MARMORANDI GENUS doit très-probablement être rangé dans le même genre de mosaïque, *Lamprid*. ALEX. SEV. 25. Les PAV. SECTILIA ressemblaient souvent à la mosaïque moderne de Florence, LAVORO DI COMMESSO.

2. *Prudent*. PERISTEPH. HYMN. 12. 45. Le sens du passage n'est cependant pas tout-à-fait clair. Cf. rem. 4.

4. Tout part ici du pavé, de là les imitations des balayures ou débris du festin (ASAROTI OECI, § 165. 6., Cf.

Statius, S. 1, 3, 55.; ASAROTICI LAPILLI, *Sidon. Apoll.* C. XXIII. 57.; un bel ASAROTUM, ouvrage d'Héraclite, trouvé à Rome en 1833. (§ 211. 1.); les labyrinthes formés par des ornements méandriques (la mosaïque de Salzbourg, § 418. 1.) et autres mosaïques du même genre. "*Ανθινα τῶν ἐδαφῶν* dans le palais de Démétrius de Phalère, *Athen.* XII. 542. *Plin.* XXXVI. 64. désigne la mosaïque faite au moyen de dés en verre par les mots VITREÆ CAMERÆ; *Statius*, § 1, 5, 42. y fait allusion dans ce passage: EFFULGENT CAMERÆ VARIO FASTIGIA VITRO. Cf. *Senèque*, EP. 90. Les *ouvriers en mosaïque* dont les noms nous sont connus (MUSIVARII; distingués dans le THEODOS. CODEX des TESSELARIIS), sont, outre Sosus, Dioscuride et Héraclite (§ 211. 1.), Proclus et J. Soter (*Welcker*, RHEIN. MUS. FUER PHIL. 1. 2. p. 289.), Fuscus à Smyrne? (MARM. OXON. 11, 48.), Prostatius? (*Schmidt*, ANTIQ. DE LA SUISSE. p. 19.). *Mosaïques célèbres*, outre celles citées sous le § 165: 1° la mosaïque de Prœneste, qui ornait autrefois un tribunal (Cf. *Jean l'Ev.* 19, 13.), difficilement la même que celle de Sylla (*Plin.* XXXVI, 64.), une représentation de l'histoire naturelle et de l'éthnographie de l'Égypte. DEL. JOS. SINCERUS, SC. HIERON. FREZZA. 1721. *Bartoli*, PEINT. ANT. 34. Cf. MÉM. DE L'AC. DES INSCR. XXVIII. p. 591. XXX. p. 503. *L. Lecconi*, DEL PAVIMENTO IN MUS. RIN. NEL TEMPIO D. FORTUNA PRENEST. R. 1827., contrairement à l'opinion émise dans le mémoire précédent, *C. Fea*, L'EGITTO CONGUISTATO DALL' IMP. CESARE OTT. AUG. SOPRA CLEOPATRA E M. ANT. RAPPR. NEL MUSAICO DI PALESTRINA. Cf. § 442. 2° La mosaïque du Capitole avec l'Hercule filant, d'Antium, M. CAP. IV. 19.; 3° celle de la Villa Albani, d'une exécution pleine de finesse, Hercule délivrant Hésione, *Winck.* M. I. 66.; 4° la mosaïque tirée de la Villa Tiburnitienne d'Adrien, avec le combat de Panthères et de Centaures, IN ÆD. M. MAREFUSCI. SAVORELLI DEL CAPELLARIS SC.; 5° celle de Prœneste, maintenant conservée dans la Villa Barberini, l'enlèvement d'Europe, *Agincourt*. PEINT. pl. 13. 8.; 6° la grande mosaïque d'Otricoli, formée de différents compartiments (têtes de Méduses, Centaures, Néréïdes, etc. PCI. II. 46. (autres 47-50.); 7° les scènes de la tragédie et du drame satyrique dans le PIO CLEM. *Millin*, DESCR. D'UNE MOSAIQUE ANTIQUE DU M. P. CL. 1819. f.; 8° la grande mosaïque d'Italica (38 × 27 ½ p.,

têtes de muses et jeux du cirque), dont nous devons la connaissance complète à *de Laborde* (§ 265. 4. Cf. § 430. 2.).

5. *Winckelm.* II. p. 40. *Klaproth* et *Minutoli*, UEBER ANTIKE GLASMOSAIK. SUR LA MOSAIQUE EN VERRE DES ANCIENS. B. 1815.

6. Sur la peinture métallique égyptienne, § 232. 4. Sur les vêtements des statues, § 116. 2. 309. 3. Tablettes de bronze avec des tableaux exécutés en différents métaux dans l'Inde? *Philostr.* V. APOLL. 11. 20. Restes d'un travail antique en émail, *Voelkel*, OEUVRES POSTHUMES, p. 33. Sur les Niello (μέλαν, *Ducange*, p. 898.). *Fiorillo*, KUNSTBL. 1825. n. 85 et s. *Boettiger*, ARCHAEOL. DE LA PEINT. p. 33. Sur le travail-agemina des BARBARICARII (qui exécutaient des vêtements en or ou ne faisaient que les dorer), § 314. 3. ANT. DI ERCOL. VIII. p. 324.

7. Le passage tant de fois cité de *Pline*, XXXV, 2. sur l'iconographie de Varron, multipliant les images qu'elle répand en tous lieux (MUNUS ETIAM DIIS INVIDIOSUM), ne permet pas de penser à autre chose, si ce n'est à des figures gravées. Cf. *Martial*, XIV. 186. ** M. Letronne a réfuté victorieusement cette opinion, dans un article de la REVUE DES DEUX MONDES, t. XXXII. p. 656. DE L'INVENTION DE VARRON.

II. TECHNIQUE OPTIQUE.

1 § 326. L'artiste cherche, soit en modelant la matière qui lui est donnée, soit en combinant les couleurs, à produire à l'œil et à l'esprit du spectateur l'apparence et l'image des corps, tels qu'ils
2 existent réellement et naturellement. La manière la plus simple pour lui d'obtenir ce résultat est dans une imitation parfaite du corps, en ronde bosse (RONDO BOSSO); ce procédé a l'avantage d'offrir à l'œil *plusieurs* figures ou vues à la fois, parmi lesquelles, il est vrai, une *seule* sera toujours, aux yeux de l'artiste, la plus importante de toutes, mais plutôt, il est vrai, dans les compositions for-

mées de groupes, que dans les statues isolées. La
position élevée que doivent occuper ces statues ou
leur colossalité exigent nécessairement des chan-
gements de forme, changements qui à leur tour
obligent le spectateur, dont l'œil doit recevoir
l'impression d'une forme naturelle et bien propor-
tionnée, à les regarder d'un point de vue déterminé.
Le problème est plus compliqué, lorsqu'il s'agit 4
de montrer dans un jeu de lumières et d'ombres
plus faible que ne le permet la ronde bosse, les
formes naturelles toutes resserrées sur une surface
(procédé qui est fondé sur l'état subordonné de la
Plastique à l'architecture); c'est ce que nous
observons dans les différentes espèces de *bas-re-
liefs*. Le problème devient purement optique lors- 5
que l'apparence du sujet doit être obtenue au
moyen de couleurs apposées sur une *surface
plane*, car ce n'est que par la représentation des
surfaces du corps, telles qu'elles s'offrent à l'œil
d'un point de vue particulier, en grande partie
raccourcies et dérangées, et surtout par l'imita-
tion des effets de lumière sur ces mêmes surfaces,
c'est-à-dire uniquement par l'observation des lois
de la *perspective* et de l'optique, que l'impression
de la réalité peut être produite.

4. Les anciens ne paraissent pas s'être servis, pour dénommer les différents genres de relief (§ 27.), d'une terminologie constante et fixe. Ζῶον désigne principalement ouvrage de sculpture, figure; V. p. ex. *Platon*, POL. p. 277. Cf. *Walpole*, MÉMOIRS. p. 601. Ζῶα περιφανῆ signifie dans *Athen.* V. 199. e. bien évidemment des figures de ronde bosse (dans la même acception, ξύλα περιφανῆ. *Clém.* PROTR. p. 13.); au contraire dans le même, V. 205. c. περιφανῆ ζωδια sont pris

pour hauts-reliefs. Προτυπα (πρόστυπα, *Athen.* V. 199. e.), et ἔκτυπα ont, dans *Plin.* XXXV. 43., la signification opposée et corrélative de haut et bas-relief; cependant le mot ἔκτυπα dans *Plin.* XXXVII. 63., et *Senèque*, DE BENEF. III. a surtout la signification générale de reliefs. Les mots τύπος, διατετυπωμένα, § 240. 1, ἐκτετυπωμένα ἐπι στήλη, *Paus.* VIII. 48. 3. et ἐπειργασμένα, sont habituellement employés pour relief. Par πρόκοσσοι, προτομαί (Cf. § 327. 2.), on entend des têtes d'animaux faisant saillie et détachées du fond. Cf. § 327. 2.

1 § 327. Mais si, d'un autre côté, l'art antique est constamment parti du principe de l'imitation réelle ou en ronde bosse, et non pas de l'imitation de l'image optique seule, si les anciens sont toujours demeurés fidèles à ce principe, au point de traiter le bas-relief du point de vue de la statuaire, et la peinture en grande partie comme un bas-relief; cependant, à l'époque de sa splendeur, l'art n'a pas manqué aux lois de la perspective, lois qui furent prises de tout temps en considération dans l'exé-
2 cution des *statues colossales*. Dans le *bas-relief* antique, le principe qui domina dès l'origine fut de représenter toute partie du corps aussi ronde et pleine que possible; le développement de l'art jeta cependant plus de variété dans les plans et introduisit l'usage, ordinairement très-modéré, des
3 raccourcis. Depuis le siècle de Simon-l'Ancien, cependant (§ 100, 1.), la perspective joua un rôle plus important en peinture, et alla jusqu'à former un branche particulière de cet art, sous le nom de scénographie ou sciagraphie; dans cette espèce de peinture, le fini et la délicatesse du dessin se trouvèrent sacrifiés au désir d'obtenir des

effets piquants et capables de faire illusion aux
yeux des spectateurs qui regardaient de loin ou
qui avaient des connaissances médiocres en ma-
tière d'art, malgré la résistance de ceux dont le
jugement artistique était plus éclairé. En général, 4
les anciens attachaient plus d'importance à la re-
présentation complète des formes dans toute leur
beauté et dans tout leur caractère, qu'à l'illusion
produite au moyen du raccourci et de la di-
minution des figures, qu'à l'exactitude de la
perspective. Le goût dominant limitait et la pra-
tique et le développement des connaissances et des
ressources de l'art en matière d'optique, sans doute
différemment selon les temps et les exigences de
chaque branche de l'art en particulier, moins dans
les tableaux de chevalet que dans les bas-reliefs et
les vases monochromes, moins encore durant la
dernière période de l'antiquité où le luxe prit un
si grand développement, que dans les temps an-
térieurs, mais cependant généralement à un degré
beaucoup plus haut que chez les modernes, où
les arts se sont développés en suivant un chemin
entièrement opposé. Le goût de la forme, qui exi- 5
geait de l'artiste de l'antiquité l'eurythmie et une
grande justesse de proportions, faciles à reconnaître
jusque dans leurs moindres finesses, explique pour-
quoi, si nous en jugeons du moins par les peintures
murales qui se sont conservées jusqu'aujourd'hui,
les anciens attachaient si peu d'importance à la
perspective aérienne, c'est-à-dire à rendre la fuite
des contours et la dégradation de tons des couleurs

produites par la couche d'air plus ou moins épaisse que l'image optique du sujet doit traverser : les peintres de l'antiquité, en effet, étaient habitués à rapprocher les sujets de leurs tableaux de l'œil de celui qui les regardait ou à les placer dans un milieu éthéré ou largement éclairé. On peut dire en conséquence que les ombres et la lumière paraissent, en géneral, avoir été destinées par les peintres antiques plutôt au modelage des figures isolées, qu'aux contrastes et oppositions des masses et à des effets généraux de cette nature.

1. Le Jup.Ol. de Phidias, § 116. 1., nous en offre un exemple frappant. Témoignages généraux à l'appui de cette opinion fournis par *Platon*, SOPH. p. 235 s. qui, à cause de cela, regarde les figures colossales comme du domaine de la φανταστικὴ, et non pas de l'εἰκαστικὴ. *Tzetz.* CHIL. XI. 381. Cf. *Meister* DE OPTICE FICTORUM, N. COMMENT. SOC. GOTT. REC. VI. CL. PHYS. p. 154.

2. L'admission de ce principe est cause de la pose singulière des figures des bas-reliefs égyptiens (§ 231.) et des bas-reliefs de Selinonte (§ 91.), sauf qu'ici les figures sont présentées de face, tandis que là elles sont de profil. Les figures en relief des tombeaux attiques, au contraire (οἱ ἐν ταῖς στήλαις κατὰ γραφὴν ἐκτετυπωμένοι, *Platon*, SYMP. p. 193.), semblent tout-à-fait de profil, comme sciées au milieu du nez. (Le mot γραφὴ employé ici signifie un relief aux contours adoucis; car vouloir lire κατα γραφὴν, d'un seul mot, n'est pas admissible, par cela seul que CATAGRAPHA dans *Plin.* XXXV. 34. signifie précisément le contraire, c'est-à-dire des raccourcis. Nous observons également que dans les bas-reliefs du Parthénon, la plus grande partie des figures sont également présentées de profil; les raccourcis trop durs y sont évités; et souvent maint raccourci qui nous semblerait à nous indispensable, par exemple à l'épaule des figures montées sur des chevaux, a été sacrifié au désir de leur donner une eurythmie plus grande, § 119. 3. Dans les bas-reliefs de Phigalie, au contraire, on remarque des rac-

courcissements très-sensibles à l'œil. Cf. § 120. 3. — Dans la peinture HABET SPECIEM TOTA FACIES. *Quint.* 11. 13. Cf. PL. XXXV. 36. 14.

3. Sur la scénographie et la sciagraphie, § 108. 3. 137. 2. 165. 5. 186. 2. 211. 3. Sur la perspective des anciens, principalement *Héliodore*, OPTIQUE 1, 14. (qui désigne déjà le σκηνογραφικόν comme la troisième partie de l'optique, et dont la connaissance est indispensable aux architectes et aux sculpteurs de statues colossales); parmi les modernes, *Sallier*, SUR LA PERSPECT. DE L'ANC. PEINTURE OU SCULPT. MÉM. DE L'AC. DES INSCR. VIII. p. 97. (contre *Perrault*), *Caylus*, même recueil XXIII, p. 320., *Meister* DE OPTICE VET. PICTOR. M. COMMENTR. SOC. GOTT. V. CL. PHYS. p. 175. (manque d'exactitude dans plusieurs points), *Schneider*, ECLOG. PHYS. p. 407. Ann. p. 262. *Boettiger*, ARCHEOLOGIE DE LA PEINTURE, p. 310. De ce que les vues architectoniques des peintures murales d'Herculanum pèchent contre les lois de l'optique (*Meister*, p. 162), cela ne prouve rien contre les études des véritables artistes.

5. Il en était autrement pour la peinture sur tables de bois. Ici, en effet, depuis Parrhasius, se montrait l'AMBIRE SE du contour. Ces mots désignent probablement la partie aérienne et flottante du contour qui, dans la réalité, naît de la nature ondoyante et rayonnante de la lumière (ou qui est le produit du parallaxe des yeux. BERLIN. KUNSTBL. II. p. 94 et s.).

6. V. plus haut § 134. 2., mais aussi 322. 7. *Beckmann*, VORRATH. N. A. I. p. 242. a fait remarquer la finesse du dessin de l'ombre chez les anciens (SENIS, LEVIS et autres expressions semblables). Φθορὰ σκιᾶς signifie peut-être bien le clair obscur; ἀπόχρωσις σκιᾶς, l'ombre portée, § 137. 1. — On attachait aussi dans l'antiquité beaucoup d'importance à ce que les tableaux fussent placés convenablement (TABULAS BENE PICTAS COLLOCARE IN BONO LUMINE. *Cic.* BRUT. 75. 261.) et au juste point de vue de celui qui les regarde (le peintre lui-même en travaillant se recule souvent pour juger de l'effet, *Eurip.* HEC. 802. Cf. *Schaefer*).

2me PARTIE.

Des formes de la Plastique.

§ 328. Parmi les formes de l'art, il faut distinguer : 1. la *forme purement artistique* ou *conventionnelle*, qui ne se rencontre pas dans la nature et peut être comparée au cadre dans lequel l'art enferme un morceau de la nature afin d'obtenir une représentation limitée et achevée en elle-même ; cette forme, par cela même qu'elle ne représente encore ni l'esprit ni la vie, reçoit sa détermination plutôt au moyen des formes mathématiques et établit en même temps le passage de l'architecture à la Plastique. 2. Les formes données par la nature et l'*expérience*, sur lesquelles reposent la vie intérieure de l'œuvre, la représentation de l'Etre intellectuel. Nous partirons des dernières.

1. FORMES DE LA NATURE ET DE LA VIE.

a. *Du Corps Humain.*

1. *Principes généraux.*

1 § 329. La forme principale de l'art antique, c'est le corps humain. Les anciens Grecs voyaient dans le corps humain la corrélation nécessaire de l'esprit et son expression unique et natu-
2 relle. Si, dans l'origine, la conception des phénomènes naturels et des localités, des situations et qualités humaines, attribuées à des personnes

divines, appartenait à la religion, si cette conception naissait des idées religieuses de l'antiquité, plus tard, lorsque celles-ci eurent perdu leurs forces, la représentation de tous ces sujets sous la figure humaine devint un pur besoin de l'art; et l'art, indépendamment de tout culte et de toute croyance, n'obéissant qu'à ses propres lois, créa pour lui-même un nombre infini de figures
de ce genre. Jusque dans les derniers temps, jus- 3
qu'à l'époque où une religion étrangère mit fin pour toujours à la manière antérieure d'envisager le monde (§ 215. 2.), l'art grec continua à avoir pour principe et caractère distinctifs ceux de représenter en personne sous la figure humaine le lieu de la scène, les penchants intérieurs, les rapports déterminants ou contraires, et de traiter au contraire, autant que possible, les phénomènes extérieurs de la nature, comme des attributs uniques de ces figures.

1. Le génie grec ne connaît pas la contemplation sentimentale de la nature en général, la conception romantique du paysage (§ 442.); sa fougue et sa vivacité ne lui laissent apercevoir que le point le plus élevé des formes corporelles, c'est-à-dire la figure humaine. *Schiller,* UEBER NAIVE UND SENTIMENTALISCHE DICHTUNG, SUR LA POÉSIE NAIVE ET SENTIMENTALE, vol. XVIII. de ses œuv. p. 232.

§ 330. Si maintenant cet axiôme, ainsi que la 1
nature du fait l'exige, loin d'être regardé comme isolé, conditionnel, accidentel, est au contraire fondamental, général et constant dans l'art antique; nous pouvons y puiser le principe fondamental de l'art grec et la loi positive de l'acti-

2 vité artistique des anciens. Il ne faudrait pas y voir cependant une reproduction, une imitation immédiate de ce que les sens perçoivent extérieurement, de ce qu'on nomme la réalité! mais bien une création de notre esprit, une conception de la vie intellectuelle, une expression de cette même vie sous les formes qui lui sont naturelle-
3 ment unies. Sans doute, tout cela ne peut pas avoir lieu sans une imitation pleine d'amour de ce qui tombe sous les sens; bien plus, il n'y a que la conception intérieure et enthousiaste de cette forme, du corps humain en un mot, à laquelle cette imitation apparaisse comme l'expression générale et élevée d'une vie dont le souffle anime et pénètre tout. Mais pourtant, le but de cette imitation n'était pas de rendre ou reproduire l'apparence individuelle du monde physique, mais l'expression des forces de la vie intérieure et de l'être intellectuel. C'est par suite de ce principe que nous voyons les figures de l'art grec éviter de revêtir dès le commencement le caractère de l'individualisme, et le portrait proprement dit, n'entrer que fort tard dans le domaine de l'art.

4. Quant à ce fait, l'Orient est soumis aux mêmes lois que l'antiquité grecque, et l'art des Orientaux s'éloigne encore plus de l'imitation individuelle; le caractère des formes est encore plus général, plus architectural que dans l'art grec.

1 § 331. Mais maintenant, aussi peu l'art grec, au temps de sa véritable splendeur, croyait pouvoir inventer des formes autres que les formes données par la nature; aussi peu croyait-il, dans sa

tendance principale, car elle ne fut pas la même à
toutes les époques (124, 2. 130, 5. 136, 3.),
devoir imiter la figure humaine dans ce qu'elle a
de moins important et d'exceptionnel dans son rap-
port avec la vie intérieure; quoiqu'on ne puisse
nier que ces particularités (*vérités* des artistes)
n'offrent quelquefois, dans le rapport obscur qui les
réunit au tout, un charme tout particulier et une
valeur à eux propre (ceux de l'individualité). On 2
vit au contraire se développer, dans les écoles arti-
stiques de la Grèce, des formes qui semblaient au
goût et au sentiment national comme celles de l'or-
ganisme à son plus haut degré de développement,
comme les seules véritablement inventées, et qui
en conséquence furent seules prises pour bases dans
la représentation générale d'une vie plus élevée;
ces formes sont celles que l'on a nommées *formes
idéales*. Leurs principales qualités sont la simpli- 3
cité et la grandeur, elles ne souffrent aucune
négligence de détails, exigent au contraire une
subordination des parties accessoires aux parties
principales, ce qui donne à l'ensemble de la com-
position une plus grande clarté. Les caractères 4
différents, au moyen desquels la vie est représentée
artistiquement dans ses tendances et sous ses cô-
tés différents, se montrent tantôt comme des modi-
fications naturelles de ces formes principales, tan-
tôt comme des personnifications créées à dessein.
En conséquence, lorsqu'on a besoin d'apprendre
à connaître les formes que le génie grec regar-
dait comme les seules justes et vraies en général, 5

il est nécessaire de savoir la signification et l'importance que les Grecs attachaient à chaque partie de la figure qu'ils modelaient.

3. Sur ce principe, *Winckelm.* IV. p. 53.; d'une manière plus précise, *Eméric David*, RECH. SUR L'ART STATUAIRE CONSIDÉRÉ CHEZ LES ANCIENS ET CHEZ LES MODERNES. Paris. 1805. Outre les exigences de l'œuvre d'art en général, qui veulent une conception claire et de l'harmonie dans l'effet général, les exigences particulières de la matière (§ 25. 2.) doivent être prises en considération. La nature morte, la matière inanimée, supportent moins de variété et d'abondance de détails, que la nature vivante, que la matière animée n'en montrent aux yeux; un grand nombre de choses qui contribuent à l'effet général lorsqu'elles appartiennent à la nature vivante, semblent repousser et nuire à cet effet lorsqu'elles sont transformées en une masse inerte et froide. La matière, dans ses différences, obéit à des lois différentes, sans aucun doute; quelques fragments semblent donner à penser que les anciens ont exprimé dans le bronze, d'une manière plus marquée, les veines et les autres élévations et inclinaisons de la surface du corps, que dans le marbre.

2. CARACTÈRE ET BEAUTÉ DES FORMES PRISES CHACUNE SÉPARÉMENT.

a. *Etude des Artistes de l'antiquité.*

1 § 332. Malgré le goût insurmontable qui détournait les médecins grecs, et encore bien plus les artistes de ce pays, de se livrer à la dissection
2 des cadavres, ces derniers profitèrent néanmoins des occasions que la vie ordinaire, surtout dans les jeux et les exercices gymnastiques, leur offrait, et ils ne manquèrent jamais de modèles proprement dits, pour saisir et rendre, avec le talent inné que la pratique développa d'une manière

merveilleuse, la vie, le mouvement du corps humain en action ou sur le point d'agir, à un degré d'exactitude et de vérité plus élevé que celui auquel les études anatomiques peuvent jamais con- 3
duire. Et si l'on peut signaler quelques irrégularités dans certains détails des œuvres de la plastique antique, néanmoins les œuvres des artistes grecs sont en général d'autant plus exactes et vraies dans l'imitation de la nature, qu'ils se rapprochent davantage des beaux jours de l'art.
Sous ce rapport, les statues du Parthénon sont 4
de la plus grande perfection, mais, en outre, tout ce qui est véritablement grec peut prétendre à ce naturel plein de fraîcheur; tandis que dans maints ouvrages de l'époque alexandrine, l'art déjà enflé a quelque chose de forcé, et que dans les MARMORARIIS romains on reconnaît la marque des liens d'une école particulière, qui a remplacé la chaleur et la spontanéité de l'étude immédiate et propre de la nature, par des principes généraux et conventionnels dont l'application ne la rappelle que de bien loin. L'étude la plus attentive de la science anatomique ne peut pas suffire pour arriver à comprendre parfaitement et apprécier dignement les chefs-d'œuvre de l'art, parce que la vue intuitive du corps, développant toute sa magnificence dans la plénitude de la vie et le feu du mouvement, doit toujours lui échapper.

1. *Kurt Sprengel*, GESCH. DER ARZNEIKUNDE, HISTOIRE DE LA MÉDECINE, I. p. 456. (1821.) conjecture que les premiers essais de dissection humaine datent de l'époque d'Aristote et les admet comme indubitables sous les Ptolémées.

Selon l'opinion d'autres écrivains, Galien lui-même n'aurait disséqué que des singes et des chiens, et ce n'aurait été que par analogie qu'il aurait conclu de ces dissections à l'homme (selon l'observation de Vesale sur l'OS INTERMAXILLAIRE). Cf. *Blumenbach*, Leçon DE VETERUM ARTIFICUM ANATOMICA PERITIÆ LAUDE LIMITANDA, CELEBRANDA VERO EORUM IN CHARACTERE GENTILITIO EXPRIMENDO ACCURATIONE : GOETT. G. A. 1823. p. 1241. *Hirt*, SCHRIFTEN DER BERL. AKAD. 1820. HIST. CL. p. 296., contrairement à cette opinion, a cherché à établir un rapport synchronistique entre le perfectionnement de l'art des dissections (depuis Alcmæon, Ol. 70.?) et celle de la plastique.

2. Il existe un grand nombre de récits concernant les jeunes filles d'Agrigente (Crotoniates, selon d'autres, par cela seul que le tableau se trouvait à Crotone), qui servirent de modèles à l'Hélène de Zeuxis. Les anciens aristarques en matière d'art ne trouvaient rien d'impossible à la réunion de beautés empruntées à différents individus, V. *Xenoph.* M. SOCR. III, 10. *Arist.* POL. III, 6. *Cic.* DE INV. II, 1. Sur Théodote, ἡ τὸ κάλλος ἑαυτῆς ἐπέδειξεν, *Xenoph.* III, II. Le sein de Laïs fut copié par les peintres, *Athen.* XIII, 558 d., Cf. Aristœnet. I. 1. Le passage de *Plut.* PERICL. 13. fait allusion aux modèles de femme dont Phidias faisait usage. Il n'est nulle part question de *modèles d'homme*, la gymnastique offrait naturellement un grand nombre d'exemples de la force et de la beauté humaines, beaucoup plus beaux que ceux que les poses raides et froides d'une académie pouvaient présenter.

Sur la verve et l'enthousiasme avec lesquels les Grecs saisissaient la beauté des formes corporelles, et la vivacité des jouissances que l'aspect de ces formes leur faisait éprouver, *Winckelmann.* IV. p. 7 et s. a rassemblé les principaux traits que les écrivains de l'antiquité nous ont conservés; il serait, toutefois, facile d'indiquer quelques omissions dans ce rapprochement. Aucun livre n'est plus propre à faire connaître d'une manière aisée et facile, à l'archéologue, les parties les plus importantes de l'ostéologie et de la myologie, que l'ANATOMIE DU GLADIÂTEUR COMBATTANT, de *Jean Galbert Salvage*, P. 1812. f. Les formes qui, dans la caractéristique et description détaillée des statues, méritent le plus de fixer l'attention, sont, dans le tronc, celles du MUSCULUS MAGNUS PECTORALIS, RECTUS VENTRIS, DES M. SER-

RATI (dentelés), MAGNI OBLIQUI, MAGNI DORSALES, RHOMBOIDES, MAGNI ET MEDII GLUTEI; au cou et aux épaules du STERNO-CLEIDO MASTOIDES et TRAPEZII, au bras du DELTOÏDES, BICEPS, TRICEPS, LONGUS SUPINATOR; à la cuisse du RECTUS ANTERIOR, INTERNUS ET EXTERNUS FEMORALIS, BICEPS, des GEMELLI et du TENDO ACHILLIS.

b. *Manière de traiter le visage.*

§ 333. Le principe de l'art antique de présenter 1
les contours sous un trait aussi simple que possible, d'où naissent cette simplicité et cette grandeur qui distinguent particulièrement ses œuvres, se montre de la manière la plus évidente dans le *profil grec* des figures de dieux ou de héros, au moyen du trait non interrompu formé par la ligne du front et du nez et du renfoncement considérable des plans qui s'étendent du menton jusqu'aux joues en s'arrondissant en lignes simples et douces.
S'il est incontestable que ce profil, loin d'avoir été 2
inventé arbitrairement, ou formé de la réunion de parties de natures diverses, a été certainement emprunté à la nature; on ne peut nier cependant que certaines exigences de la plastique ont dû contribuer aussi bien à son adoption qu'à son perfectionnement; en effet, l'art superciliaire notamment, dont la saillie est considérable, et le renfoncement profond des yeux et des joues, caractère qui se trouve souvent exagéré dans les physionomies de l'époque alexandrine, servent toujours à augmenter l'effet de lumière qui remplace la vie
de l'œil. Le *front*, qui se trouve comme enfermé 3
dans un arc non interrompu formé par la cheve-

lure, n'a reçu du goût national des Grecs qu'une
hauteur médiocre, encore est-elle souvent dimi-
nuée à dessein au moyen de bandeaux ; légère-
ment voûté et projeté en avant, ordinairement il
ne s'avance gonflé, en formant de puissantes pro-
tubérances au-dessus du coin de l'œil, que dans
les figures caractérisées par la plénitude des forces
vitales dont rien n'arrête encore le développe-
ment. Le contour délicat et fin de l'arc superci-
liaire sert aussi à rendre les belles formes des
sourcils, même dans les statues où ils ne sont pas
4 indiqués. Le *nez normal*, qui suit une ligne
droite et a ordinairement le dos plat fortement ac-
cusé, tient le milieu entre le nez aquilin, le γρυπὸν,
et le nez aplati, ou retroussé, le σιμὸν. Ce dernier
passait, aux yeux des Grecs en général, comme
hideux, et comme l'un des traits d'une physio-
nomie barbare; ils voyaient néanmoins dans cette
forme de nez un caractère général des enfants et
croyaient y reconnaître une grâce naïve et une
espièglerie agréable; aussi la famille des satyres
et silènes nous l'offre-t-elle sous une forme tan-
tôt moins disgracieuse, tantôt aussi se rappro-
5 chant davantage de la caricature. Aux *yeux*, ce
point lumineux du visage, les artistes de l'anti-
quité savaient donner le jeu de lumière de la vie,
au moyen de la saillie considérable de la paupière
supérieure et du renfoncement profond du coin
de l'œil, imprimer la majesté en les ouvrant et
les voûtant davantage; la douceur et le langou-
reux désignés par le mot ὑγρὸν, par un pli par-

ticulier des paupières. Nous remarquons en ou- 6
tre la petitesse de la *lèvre* supérieure et sa forme
délicate, l'ouverture douce de la *bouche* qui, dans
toutes les images des dieux des beaux temps de
l'art, anime la figure par l'ombre épaisse qu'elle
projette et est souvent de la plus grande expres-
sion; mais avant tout, le signe le plus essentiel de
toute physionomie vraiment grecque, le *menton*
rond et grandiose auquel une fossette ne commu-
nique que très-rarement un charme d'un genre
moins élevé. La beauté et la délicatesse de la forme 7
des oreilles se rencontrent dans toutes les statues
où elles n'ont pas été, comme dans les figures
d'athlètes, gonflées (ὦτα κατεαγῶς) par de nombreux
coups de poing.

1. V. *Winckelm.* IV. p. 182. Contrairement à cette opinion, Lavater (alors il ne manquait pas de motifs pour le justifier) priait ses amis « de renoncer entièrement au soi-disant profil grec. » Ils donnaient ainsi à toutes les physionomies l'apparence de la stupidité, etc. *Meusel*, MISCELL. XIII. p. 568.

2. Sur le rapport qui existe entre le profil grec (surtout de soi-disant ANGULUS FACIALIS) et la nature, *P. Camper*, UEBER DEN NATUERL. UNTERSCHIED DER GESICHTSZUEGE DES MENSCHEN. SUR LA DIFFÉRENCE NATURELLE DES TRAITS DU VISAGE DE L'HOMME, p. 63, qui nie la réalité de ce profil. Comme exemples d'un avis contraire, *Emeric David*, RECHERCHES, p. 469. *Blumenbach*, SPECIMEN HISTORIÆ NAT. ANT. ARTIS OPP. ILLUSTRATÆ, COMMENT. SOC. GOTT. XVI. p. 179. *Ch. Bell*, ESSAYS ON THE ANATOMY AND PHILOSOPHY OF EXPRESSION. 2. ed. 1824. Ess. 7. — Le principal passage des écrivains de l'antiquité, concernant la physionomie nationale grecque dans laquelle on reconnaît aussi le profil grec, se trouve dans *Adamantius*, PHYSION. c. 24. p. 412. *Franz* : Εἰ δέ τισι τὸ Ἑλληνικὸν καὶ Ἰωνικὸν γένος ἐφυλάχθη καθαρῶς, οὗτοί εἰσιν αὐτάρκως

μεγάλοι ἄνδρες, εὐρύτεροι, ὄρθιοι, εὐπαγεῖς, λευκότεροι τὴν χρόαν; ξανθοί : σαρκὸς κρᾶσιν ἔχοντες μετρίαν, εὐπαγεστέραν, σκέλη ὀρθὰ, ἄκρα εὐφυῆ· κεφαλὴν μέσην τὸ μέγεθος περιαγῆ· τράχηλον εὔρωστον· τρίχωμα ὑπόξανθον; ἁπαλώτερον, οὖλον πράως· πρόσωπον τετράγωνον, χείλη λέπτὰ, ῥῖνα ὀρθὴν· ὀφθαλμοὺς ὑγροὺς, χαροποὺς, γοργοὺς, φῶς πολὺ ἔχοντας ἐν αὐτοῖς· εὐοφθαλμότατον γὰρ πὰνθων ἐθνῶν τὸ Ἑλληνικὸν (les *ἑλίκωπες Ἀχαιοί* d'Homère). Parmi les voyageurs modernes qui vantent la beauté des Grecs, *Cartellan*, LETTRES SUR LA MORÉE, III. p. 266. s'est montré plus enthousiaste que les autres.

3. FRONS TENUIS, BREVIS, MINIMA, *Winckelm.* IV. p. 183 et s. *Ὀφρύων τὸ εὔγραμμον* § 128. 4. La beauté du *σύνοφρυ* n'est pas sensible dans les ouvrages de l'art.

4. *Ῥὶς εὐθεῖα, ἔμμετρος, σύμμετρος, τετράγωνος* (*Philostrate.* her. 2, 2. 10, 9.). V. *Siebelis,* dans ses notes à *Winckel.* VIII. 185. *Ῥὶς παρεκβεβηκυῖα τὴν εὐθύτητα τὴν καλλίστην, πρὸς τὸ γρυπὸν ἢ τὸ σιμον*, *Arist.* POLIT. V. 7. La physion. aristoteléenne, p. 120. compare le *γρυπὸν* au profil de l'aigle, l'*ἐπίγρυπον* à celui du corbeau. Les mêmes rapports existent entre le *σιμὸς* (REPANDUS, SUPINUS, RESIMUS) et l'*ἐπίσιμος*. Les *σιμότεραι, ἀνάσιμοι*, sont opposés aux *σεμναῖς*, *Aristoph.* ECCL. 617. 938. Le nègre SIMA NARE, *Martial.* Les enfants, *Arist.* PROBLEM. 34. Le masque de l'habitant de la campagne, *Pollux*, IV. 147. *Σιμὰ γελᾶν*, moqueur, *Winck.* V. p. 581. *Σιμὸς* a la même racine que *σιλὸς, σιλλὸς, Σιληνὸς*. SIMULA *Σιληνὴ* ac *Σατύρα* est, *Lucrèce*, IV, 1165. L'amant nomme, au dire de Platon (*Plutarque*, ARISTÆNETE), le *σιμὸς ἐπίχαρις*, comme le *γρυπὸς βασίλικὸς*. Les *σιμοὶ* sont, à cause de leur ressemblance avec les satyres, aussi *λαγγοί*, *Arist.* PHYSION. p. 123. Cf. *Winckelm.* V. p. 251. 579. VII. p. 93.

5. Sur l'*ὑγρὸν*, *Winck.* IV. p. 114. VII. p. 120. Vénus le possédait, § 128. 4.; mais Alexandre aussi, V. § 130, 4., et en outre *Plut.* POMPÉE. 42. Les Romains rendent *ὑγρὸν* par les mots PÆTUS, SUPPÆTULUS, dont la signification se trouve portée au plus haut degré de force dans STRABUS, qui louche. Dans le travail des yeux, des ouvrages d'art les moins anciens (§ 206. 2. *Winck.* IV. p. 201.), les vrais principes de la plastique sont sacrifiés à une imitation triviale de la nature.

6. Le πρόχειλον qui se trouvait accompagner ordinairement le σιμὸν, est opposé au χεῖλη λεπτὰ. La douce ouverture, χείλη ἡμέρα διηρημένα, était aussi regardée dans la réalité comme une beauté. Sur la νύμφη du menton, *Winck.* IV. p. 208. *Varron*, Παπίας πάππος, p. 297. *Bip.* et *Apulée*, FLOR. p. 128., vantent la MODICA MENTO LACUNA comme une beauté. Le GELASINUS des joues ne convient qu'aux beautés satyriques.

7. *Winck.* II. p. 432. IV. p. 210. M. I. n. 62. a été le premier à répandre de la lumière sur ce sujet, Cf. *Visconti*, PCI. VI. tr. II. p. 20. Cf. la figure d'oreilles semblables appartenant à un buste d'Hercule du M. NAPOLÉON. IV. 70., et dans les planches gravées de *Winckelm.* IV. pl. 4. D. Ωτοκάταξις, ὠτοθλαδίας, κλαστὸς (*Reuvens*, LETTRES A LETR. III. p. 6.).

§ 334. La *chevelure* a été également traitée par 1
l'art grec avec beaucoup de caractère et d'importance. Car si la chevelure tombante en longues boucles était la plus générale en Grèce (depuis le temps des « Achéens aux cheveux bouclés »), les athlètes et les éphèses gymnasiaques avaient au contraire l'habitude de porter les cheveux courts, et une chevelure bouclée, collée contre la tête, peu frisée, désigne dans l'art les figures de ce genre.
Dans les figures d'une expression virile et puis- 2
sante, cette chevelure bouclée et courte a quelque
chose de plus raide et de plus crépu; lorsqu'au 3
contraire, la chevelure tombe davantage sur les joues et les épaules en formant des lignes doucement sinueuses, on doit y voir le signe d'un caractère plus doux et plus mou. Un caractère plein 4
de fierté et de confiance dans ses forces, est indiqué chez les Grecs par une chevelure qui se dresse au milieu du front, pour retomber en for-

5 mant des boucles et des ondulations épaisses des
deux côtés du visage. La chevelure particulière
à chacun des dieux et des héros, qui est en général très-simple, se trouve souvent modifiée par
la différence du costume, des peuples, des âges et
des états; mais néanmoins, dans tous les ouvrages
qui appartiennent à une époque véritablement
grecque, la chevelure est toujours disposée et arrangée aussi simplement qu'agréablement, quoi-
6 que avec soin et élégance. L'absence de barbe, qui
commença à être rasée seulement à l'époque d'Alexandre, mode qui ne fut du reste adoptée qu'avec peine, distingue d'une manière bien tranchée
les figures postérieures à cette époque de celles qui
7 lui sont antérieures. La manière de traiter la chevelure sous le rapport de l'art, qui a toujours quelque chose de conventionnel dans la Plastique, naquit originairement de la tendance générale de l'art vers l'élégance et la régularité, et plus tard des efforts faits pour produire, au moyen de la séparation marquée des masses, les mêmes effets de lumière que ceux que les cheveux véritables offrent à la vue.

1. La mode adoptée pour les *Ephèbes*, de porter les *cheveux courts*, se trouve tout naturellement expliquée par le fait que la chevelure crue pendant l'enfance vient d'être coupée (souvent pour être offerte en sacrifice aux dieux, et aux divinités fluviatiles). Au commencement de l'adolescence, la chevelure simple σκαφίον (Cf. *Lucien*, LEXIPH. 5. *Thuc*. II. 62. Les Scholies d'*Aristoph*. AVES, 806. *Athen*. XI. 494.), remplace les boucles élégantes (κόννος, σκόλλυς, en général κῆπος). Avantages des cheveux coupés court dans les exercices de la gymnastique, aussi la palæstra

dans *Philostr*. IMAGG. II. 32. les atels courts. Cf. § 386. (Mercure.) Ἐν χρῷ ἀποκεκαρμένος ὥσπερ οἱ σφόδρα ἀνδρώδεις τῶν ἀθλητῶν, *Lucien*, DIAL. MER. 5. 3.

2. Οὖλος, βλοσυρὸς τὸ εἶδος, *Pollux*, IV. 136. Cf. § 378 (Mars) 416. (Hercule).

3. V. § 389 (Bacchus). Surtout Euripide. BACCH. 448.: πλόκαμός τε γάρ σου ταναὸς οὐ πάλης ὕπο (ce n'est pas à la lutte qu'il doit d'être aussi long et soyeux), γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως. Τριχωμάτιον μαλακὸν comme signe de δειλός, *Arist*. PHYSION. 3. p. 38. (p. 807. *Bekker*), τετανόθριξ.

4. Ainsi, dans la figure de Jupiter, § 355. Une chevelure semblable se nomme ἀνάσιμον ou ἀνάσιλλον τρίχωμα, *Pollux*, IV. 138. *Schneider*, LEX. S. V., et contribue à donner à la figure quelque chose de léonin, *Arist*. PHYSION. 5. p. 81. Dans l'homme, il sert à désigner l'ἐλευθέριον, *ibid*. 6. p. 151. Sur l'ἀναχαιτίζειν τὴν κόμην, *Poll*. II. 25., et plus bas, § 419. (Achille). Sur la chevelure d'Alexandre, § 130. 4. Le contraire est exprimé par ἐπίσειστος, comme le Thraso selon *Poll*. IV. 147.

5. L'ancienne coiffure ionique du κόρυμβος, κρωβύλος ou σκορπίος (*Winck*. VII. p. 129. *Naeke* CHOERIL. p. 74. *Thiersch*. ACT. PHIL. MON. III. 2. p. 273. *Goettling*, ARIST. POL. p. 326.), était un nœud de cheveux attaché sur le front ; il est facile de la reconnaître dans la coiffure d'ancien style des κόραι du temple de Minerve Poliade (§ 110. 4.). Portée généralement par les Athéniens des temps primitifs, adoptée de préférence pour les statues d'hommes (V. § 427. 1. et *Servius*. Notes à l'ENEID. X. 832), elle ne fut plus tard en usage que pour les jeunes gens ; aussi, dans les monuments de l'art orne-t-elle les figures d'Apollon, d'Artemis et d'Eros. Les rangs de boucles au-dessus du front des statues d'ancien style semblent avoir été les προκόττα vraisemblablement doriques, *Pollux*, II. 29. *Photius*, s. v. Sur la touffe de cheveux des Doriens au sommet de la tête, LES DORIENS, II. p. 270. La chevelure d'Hector était très-épaisse devant et tombait jusque sur la nuque (*Poll*. ubi suprà) ; celle de Thésée ou Abantique était coupée court devant, *Plut*. THES. 5. Le Schol. de l'Il. II. 11. Les têtes de femme des monnaies siciliennes offrent souvent des nœuds de cheveux très-habilement arrangés. Sur le mauvais goût des

temps postérieurs, § 206, 2. 207, 3. *Adr. Junius*, DE COMA. *Roterod.* 1708.

7. V. Surtout *Winckelmann*, IV. p. 219.

c. *Manière de traiter les autres parties du corps.*

1 § 335. A partir de la tête, en descendant, le *cou*, la nuque du cou et les *épaules*, sont surtout propres à distinguer les organisations vigoureuses, les figures endurcies par la gymnastique, de celles
2 dont la constitution est plus faible; dans les premières, le *sternocléidomastoides, trapezius* et *deltoides musculus*, sont d'une étendue considérable et d'une forme tendue et gonflée, comme c'est le cas dans la figure d'Hercule au cou de taureau. Dans les dernières, au contraire, le cou plus long et moins raide, se meut avec une certaine
3 mollesse. La *poitrine*, chez l'homme, n'offre dans les statues antiques rien de bien large; dans les figures de femmes, abstraction faite des formes dues à la différence des âges et des caractères, on distingue la forme puissante plus allongée que large de l'art primitif, des formes plus arrondies et plus pleines qui furent généralement
4 adoptées par l'art des temps postérieurs. Les trois entailles formées par le MUSCULUS RECTUS sur le ventre sont, aussi bien que la ligne des reins, au-dessous du RECTUS VENTRIS et du MAGNI
5 OBLIQUI, assez fortement accusées dans les figures d'hommes. La grosseur considérable du MUSCULI GLUTEI dans les personnages figurés sur les bas-

reliefs de style grec hiératique et sur les vases peints, rappelle le vigoureux jeune homme d'A- 6
ristophane. Partout les muscles principaux sont représentés saillants et dans toute leur largeur ; le même caractère distingue le MAGNUS INTERNUS (ἐπιγουνὶς) de l'épaule dont la forme fortement accusée caractérise les figures d'hommes. Dans la manière de traiter les genoux, on observe que les artistes antiques ont trouvé le juste milieu entre la manière qui accuse trop chacun des os et des parties, et celle qui traite les mêmes parties trop vaguement et trop inexactement.

1. Les anciens physionomistes, mais surtout l'ouvrage d'Aristote, quoiqu'il ne soit pas entièrement de lui, nous fournissent d'excellentes observations sur la diagnostique de l'art qui cherche à lire le caractère dans chacun des muscles. Hercule se trouve admirablement peint dans l'*ἀνδρεῖος*, p. 35 : *τρίχωμα σκληρόν* (§ 334, 2.) — *ὠμοπλάται πλατεῖαι καὶ διεστηκυῖαι, τράχηλος ἐῤῥωμένος, οὐ σφόδρα σαρκώδης, τὸ στῆθός σαρκῶδές τε καὶ πλατύ* (Cf. *ἀπὸ στέρνων πλατὺς ἥρως Theocr.* 24, 78.) *ἰσχίον προσεσταλμένον ὄμμα χαροπὸν οὔτε λίαν ἀνεπτυγμένον, οὔτε παντάπασι συμμύον.* La tentative faite avec esprit par les modernes aussi, de comparer les différents caractères de l'homme à des animaux différents (Jupiter-Lion, Hercule-Taureau, etc.), est déjà faite ici avec beaucoup de finesse.

2. Sur la nuque des joueurs de palæstre, *Philostr.* HEROICA. 19, 9. Aux CERVICIBUS HERCULIS, on oppose le LONGUM INVALIDI COLLUM. *Juv.* III. 88. Un cou semblable est généralement trop flexible, trop mobile, aussi sert-il à caractériser un homme efféminé ; le *τράχηλος ἐπικεκλασμένος* (*Lucien*) d'où vient *κλασαυχενίζειν*, *Plut.* ALCIB. I. Le plus haut degré de ce LAXA CERVIX (*Perse*. 1. 98. Cf. *Casaub.*) est le CAPITA JACTARE des Ménades. Les CERVICES RIGIDÆ, le CAPUT OBSTIPUM (*Suet.* TIB. 68. *Pers.* III. 80.) qui peint une humeur sombre et triste, forment l'opposition.

5. *Aristoph.* LES NUÉES. 1011. ἕξεις ἀεὶ στῆθος λιπαρὸν, χροιὰν λαμπρὰν, ὤμους μεγάλους, πυγὴν μεγάλην.

6. L'ἐπιγουνὶς, que *Pollux*, II, 189. et *Apollonius*, LEX. décrivent avec beaucoup d'exactitude, indique déjà dans l'Odyssée une musculature vigoureuse, parce qu'en retroussant très-haut ses vêtements, il se montre dans toute sa largeur, ainsi que cela résulte surtout du passage d'*Héliodore*, cité par *Schneider*.

7. Sur la beauté des mains et des pieds, *Winck.* IV. p. 223 et s. Χεῖρες ἄκραι καὶ πόδες τὰ λαμπρὰ τοῦ κάλλους γνωρίσματα Aristœn. 1, 6.

d. *Proportions.*

1 § 336. Il est difficile de reconnaître et de préciser les principes que les anciens suivaient sous le rapport des proportions (ῥυθμος, SYMMETRIA, NUMERUS), à cause des nombreuses modifications que la différence de l'âge, du sexe, du caractère, apportait dans leur application; nous savons du reste qu'elles formaient un des principaux sujets de l'étude des artistes de l'antiquité
2 (§ 121. 131.). Il est également complètement impossible de retrouver les *canons* antiques si l'on ne distingue pas les proportions plus courtes, carrées, suivant l'expression des anciens, de l'art primitif, qui avaient été empruntées davantage à la conformation nationale des Grecs (§ 333. 2.), des proportions plus élancées de l'art postérieur, qu'il faut considérer plutôt comme le résultat de principes et de vues artistiques, et si l'on n'a pas égard aux degrés intermédiaires, (§ 131, 2.).
3 Tandis que chez les modernes, la hauteur de la tête forme l'unité de mesure, chez les anciens la longueur du pied était la mesure usitée; son

rapport à la hauteur totale fut en général maintenu invariablement.

2. Sur le rhythme de la Plastique, *Lange*, notes à *Lanzi*, p. 44 et s. ECRITS p. 281. Mesures des proportions d'après les statues antiques, par *Sandrart*, 11, 1. *Audran*, LES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN. p. 1683. *Morghen* et *Volpato*, PRINCIPI DEL DISEGNO, surtout *Clarac* (d'après 42 statues capitales), MUSÉE DE SCULPT. p. 194 et s. La grandeur de la *tête* sert d'unité, on la divise ensuite en *quatre parties* : A. du haut de la tête jusqu'à la racine des cheveux au-dessus du front; B. jusqu'au-dessous du nez; C. jusqu'à la lèvre supérieure; D. jusqu'à l'extrémité du menton. Mais les parties désignées A et surtout B sont plus faibles (surtout dans les statues du plus ancien style) que C et D. *Vitruve*, III, 1., donne aux parties A, B, C, la même grandeur, D est un peu plus faible dans le système de proportions qu'il indique. Cf. *Vinck*. IV. p. 167., qui communique les vues de *Mengs* sur le même sujet. Chaque partie se subdivise elle-même en 12 *minutes*. Nous avons un exemple des proportions les plus anciennement adoptées, par exemple dans les statues d'Egine, parmi lesquelles celle du n° 64 a une hauteur totale de six têtes, 1 partie 12 minutes; n° 60 (la Pallas) 7, 0, 5; l'Achille Borghèse (ouvrage dans lequel on a suivi le canon de Polyclète); 7, 1, 11.; l'Apollon Sauroctonète 7, 0, 9. et le Faune du Capitole (œuvres de Praxitèle), 7, 3, 6.; une Niobide (une des plus sveltes), 8, 1, 6. Le canon de *Lysippe* a été observé par ex. dans le dioscure de M. Cavallo, 8, 2, 6.; l'Hercule Farnèse, 8, 2, 5.; le Laocoon, 8, 3, 5. A l'égard des parties prises chacune *isolément*, il y a trois grandes proportions qui sont presque toujours égales entre elles; ce sont : A la distance du commencement du sternum à la fin de l'abdomem; B, celle du nombril au-dessus de la rotule; C, et celle de ce point à la plante du pied. On observe cependant les différences de proportions suivantes. Dans la statue d'Egine n° 64 elles croissent de cette manière, A (1, 3.), B (1, 3, 4.), C (2, 0, 4.); dans l'Achille Borghèse, A et B sont d'égale longueur (2, 1, 7.), C beaucoup plus petite (2, 0, 9.); dans le Faune du Capitole et le Dioscure, B est beaucoup plus grand que A, et C au contraire égale A. (dans le Faune A est 2, 1, 9., B 2, 2, 9., C 2, 1,

9.; dans le dioscure A 2, 2, 5., B 2, 2, 11., C 2, 2, 5.). Dans l'Hercule Farnèse, C égale B (A 2, 2, 5., B 2, 2, 9., C 2, 2, 9.); dans l'Apollon du Belvédère, C surpasse B, de sorte que les proportions croissent ainsi A, B, C. (A 2, 1, 4., B 2, 1, 5., C 2, 1, 9.). On peut en tirer les conséquences suivantes : l'école d'Egine donnait aux figures d'hommes (comme les artistes de Phigalie de leur côté aux Amazones) des corps de proportions courtes et des jambes longues; dans le canon de Polyclète, au contraire, les parties supérieures du corps excédaient en longueur les parties inférieures; le développement ultérieur de l'art amena au contraire à sa suite l'usage de donner de nouveau aux parties inférieures plus de longueur qu'aux supérieures. Dans les enfants, A fut constamment beaucoup plus long que B. Il faut observer en outre que dans les plus *anciennes* statues la longueur du sternum, *a*, est plus considérable que la distance du sternum au nombril, β (la statue d'Egine *a* 0, 2, 11., β 0, 2, 9.; le prétendu Thésée du Parthénon *a* 0, 3, 3., β 0, 3, 1.; l'Achille *a* 0, 3, 5., β 0, 3, 3.); les statues moins *anciennes*, au contraire, ont les proportions contraires (dans l'Hercule Farnèse, *a* est 0, 3, 6., β 0, 3, 6 $^1/_2$; dans le Faune du Louvre *a* 0, 3, 2., β 0, 3, 4.; les dioscures *a* 0, 3, I., β 0, 3, 10.; l'Apollon du Belv. *a* 0, 3, 0., β 0, 3, 9.; l'Apolline *a* 0, 2, 8., β 0, 3, 8.). On voit que la poitrine va toujours en diminuant de longueur comparativement au corps. La largeur la plus grande de la poitrine, mesurée à partir du sternum jusqu'à l'extrémité de l'épaule, caractérise les figures héroïques, comme l'Hercule Farnèse (1, 1, 6.), et les dioscures (1, 1, 1.); c'est précisément le contraire dans les figures des personnages non exercés aux jeux gymnastiques, comme dans le Faune du Louvre (0, 3, 8.) et les femmes (Vénus de Médicis 1, 0, 0., du Capitole, 0, 3, 4.). Cf. § 335. 1.

3. L'assertion de Winckelmann, qui prétend que le *pied*, dans les statues les plus ramassées, comme dans les statues les plus élancées, forme en général $^1/_6$ de la grandeur totale (IV. p. 173. Cf. *Vitruve*, III, 1. IV, 1.), se trouve confirmée dans la plupart des cas; du reste, le pied est en proportion plus grand que la tête, lorsque la figure a des proportions plus sveltes. Le pied est en conséquence dans l'Achille 1, 0, 9.; dans la Niobide 1, 1, 2.; dans le Dioscure 1, 1, 3.; dans l'Herc. Farnèse 1, 1, 6. — En général, sa longueur varie entre

$^1/_6$ et $^1/_7$. Je considère les *proportions* données par Vitruve, III, 1. comme moins anciennes que celles du canon de Polyclète. Selon le même écrivain, la hauteur du visage jusqu'à la racine des cheveux, forme $^1/_{10}$ de la hauteur totale (elle équivaut ainsi à la PALMA); la hauteur de toute la tête depuis le menton ou la nuque $^1/_8$; la hauteur de l'extrémité inférieure du sternum jusqu'à la racine des cheveux $^1/_6$; jusqu'à la raie des cheveux $^1/_6$ (comme Hirt l'a décrit); le pied $^1/_6$; la hauteur de la poitrine $^1/_6$; le cubitus $^1/_4$. Le nombril occupe le centre d'un cercle que décrivent les extrémités des pieds et des mains étendus.

e. *Coloriage.*

§ 337. Les anciens distinguaient au moyen 1
de l'application de couleurs à teintes plates, des personnages athlétiques qui avaient quant, à la couleur, une grande ressemblance avec des statues en bronze, et d'autres figures de femmes d'un caractère plus doux, ou encore de jeunes figures du sexe masculin. La blancheur de la 2
peau et la couleur blonde de la chevelure bouclée caractérisent la jeunesse des dieux; on trouva cependant que les cheveux blonds produisaient un mauvais effet en peinture. La couleur 3
rouge indique l'abondance et la force du sang, et fut dans ce sens appliquée aussi symboliquement.

1. Sur la couleur des athlètes, § 309. 2. GRÆCI COLORATI, *Manil.* IV, 720.

2. V. *Pollux*, IV, 136. Les blancs sont dans *Platon*, RÉPUBL. V. p. 474. les enfants des dieux, les μέλανες ceux des hommes. Sur la couleur principale nommée μελίχρως, faisant le passage de l'une à l'autre, *Jacobs*, notes à PHILOSTR. 1. 4. Sur la couleur des cheveux, *Winck.* V. p. 179.; l'antiquité aime les cheveux noirs à l'ombre, brillants à la lumière (ἡλιῶσαι) (*Boissonade* AD EUNAP. p. 185.); mais surtout un blond ardent (de là vint la dorure); et cependant les

peintres donnaient aussi à Apollon aux boucles d'or une chevelure noire, *Athen.* XIII. p. 604.

3. Plus haut § 69. rem. 312. 3.; aussi le masque du σφηνοπώγων, imité d'hermès, dans *Pollux*, IV. 138., est-il rouge, du teint le plus fleuri.

f. *Association de la figure humaine à d'autres formes.*

1 § 338. L'association de la figure humaine avec des parties ou membres d'animaux reposait chez les Grecs, à l'exception du genre des arabesques, dans lesquels une fantaisie se jouait librement et sans entraves dans le royaume des figures, sur des idées nationales; dans cet assemblage, sous la forme duquel l'art ne faisait rien autre chose que d'exprimer et de développer d'une manière positive les images fantastiques de l'imagination populaire, encore indécises et flottantes, exprimant plutôt une idée obscure que développée extérieurement sous
2 une forme déterminée. A côté de cela nous trouvons l'art encore incapable de rendre, dans ses commencements, le caractère entier de la forme humaine dans toute la force de son expression, enclin le plus souvent à ajouter des ailes aux figures chargées de la représenter, et à personnifier symboliquement la figure humaine (comme le coffre de Cypselus et les ouvrages d'art étrusques le démontrent), quoique maintes combinaisons n'aient été en usage que bien tardivement, comme les figures allégoriques ailées, genre de figures souvent répété
3 par les artistes. Dans ces sortes de combinaisons ou d'assemblages, la partie du corps humain se mon-

tre toujours comme la partie antérieure et la même où les mythes et les traditions ne nomment que des figures entièrement animales, l'art se contente souvent d'y faire une allusion, en associant à la figure humaine quelques parties animales peu importantes.

4. On a certainement tort lorsqu'on accuse les artistes comme *Voss* l'a fait partout dans ses LETTRES MYTHOLOGIQUES, d'avoir innové sous ce rapport; seulement il ne faut jamais oublier que là où le poète décrit une action, une activité, l'artiste, limité dans l'espace, emploie un moyen visible pour la désigner (*Herder*, KRITISCHE WAELDER. 1.), et que là où l'idée du peuple est indécise et obscure en elle-même, l'art exige partout des formes précises et arrêtées. Les *Centaures* (φῆρες ὀρεσκῷοι) ne sont pas plus devenus des animaux (d'hommes qu'ils étaient) sous la main de l'artiste, que les *Harpyes* (ces furieuses divinités qui, comme les vents violents, paraissent et disparaissent) n'ont jamais été de belles filles. La plus singulière assertion est celle qui prétend qu'Iris, la déesse de l'arc-en-ciel, ne se nomme aux ailes d'or que par image, à cause de la vitesse de sa marche (*Voss*, LETTRES. 22.)

2. Je fais allusion aux divinités ithyphalliques que l'art des temps primitifs aimait à prodiguer, aux têtes de Gorgone, aux Phœbus à tête de lion (§ 65.), à l'Apollon Quadrumane de Lacédémone et aux autres figures semblables. Artémis ailée sur le coffre de Cypselus, § 369. La Minerve victorieuse ailée, de l'acropole d'Athènes, § 376., était probablement aussi antérieure aux ouvrages de Phidias; on la retrouve figurée surtout sur des miroirs étrusques. Selon le scholiaste d'*Arist.* AVES, 574. Archennus (Ol. 55.) fut le premier qui ait donné des ailes à la victoire. — On ne possédait peut-être pas de renseignements antérieurs à cet égard. Cependant les ailes n'ont été données généralement aux figures de démons semblables que postérieurement à cette époque. *Panofka*, HYPERB. ROEM STUDIEN, p. 254. Cf. *Doering*, COMMENT. DE ALATIS IMAGINIBUS, et *Voss*, MYTH. BR. 11., qui divise les figures ailées en figures qui le sont par agilité corporelle, par légèreté morale ou par élan de

l'âme ; à ces figures il faut ajouter les animaux servant de monture ou d'attelage aux dieux. Sur les chars ailées, *R. Rochette*, M. I. p. 215. Sur les talonnières de Mercure, § 385. — Dans la personnification des géants, celle qui les représente sous la figure héroïque est certainement la plus ancienne ; plus tard ils furent presque constamment représentés *anguipèdes*. ** Cf. MÉM. SUR LES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES DU PERSONNAGE D'ATLAS, par *R. Rochette*, Paris. 1835.

3. Dans les traditions et la poésie, les satyres (*τίτυροι*, *τράγοι*) sont souvent tout-à-fait boucs ; Bacchus et les fleuves tout-à-fait taureaux : Io est tout-à-fait vache, Actéon, tout-à-fait cerf, etc. ; l'art, au contraire, s'est contenté de représenter les bois du cerf et les cornes de la vache. De la même manière, les fables d'Esope sont représentées par Philostrate sous la figure d'enfants avec des signes caractères ou parties du corps, empruntés aux animaux qui jouent un rôle dans ces fables, *Thiersch*, KUNSTBL. 1827. n. 19. L'art grec n'aimait pas à placer des têtes d'animaux sur des corps humains, comme dans le Minotaure, Cf. § 330. 9. — Sur les figures d'animaux merveilleux, 441.

g. *Le corps et les traits du visage en mouvement.*

1 § 339. Il est aussi important d'apprendre à connaître la signification des gestes et des attitudes passagères d'où naît l'*expression*, que les formes constantes et durables qui constituent le *caractère* de la figure humaine. Si les uns comme les autres sont en grande partie l'œuvre de la nécessité, ou commandés par les besoins et les passions physiques; cependant une autre partie est au contraire du genre positif, c'est-à-dire découle des mœurs et des vues particulières de la nation. La science trouve autant de choses à apprendre et

à deviner dans les œuvres d'art, que l'artiste
dans les phénomènes de la vie. Dans le visage, il
semble que pour les anciens les sourcils, qui ser- 2
vent soit à consentir soit à refuser (κατανεύεται,
ἀνανεύεται; ANNUITUR, RENUITUR), indiquent, indé-
pendamment des yeux, la gravité et l'orgueil, tandis
que le nez marque la colère et le mépris. La posi- 3
tion du bras sur la tête indique le repos, qui est
encore plus complet lorsque les deux bras se repo-
sent à la fois sur la tête; la tête appuyée sur la main 4
signifie la réflexion paisible et sérieuse. L'orateur
est en général caractérisé par une certaine ma-
nière d'étendre et d'élever le bras droit; celui qui
adore, celui qui supplie, celui qui exhale sa dou-
leur avec violence (κοπτόμενος, PLANGENS), sont
reconnaissables au mouvement du bras et de la
main. Le croisement des mains sur le genou, 5
joint à l'attitude convenable du reste du corps,
exprime le plus profond abattement. La main éten-
due, la paume dirigée en haut (χεὶρ ὑπτία) indique 6
le mouvement de recevoir; la paume au contraire
tournée en bas, est signe de protection (ὑπερχεί-
ριος); le mouvement du bras dans l'action d'a-
paiser et en même temps d'opprimer est semblable.
La main formant la voûte au-dessus des yeux, 7
geste très-aimé dans la plastique et la danse
antique, indique celui qui regarde devant soi
ou qui observe avec beaucoup d'attention. Les
pieds croisés, dans la position d'une statue de-
bout et appuyée, semblent en général indiquer le
repos et la tranquillité. Non-seulement le proster-

nement mais même l'agenouillement à demi-effectué expriment l'action de la supplication et de la soumission. Les gestes de mépris (SANNÆ) souvent deshonnêtes et obscènes, dont les populations méridionales étaient aussi prodigues dans l'antiquité que de nos jours, ont souvent eux-mêmes une grande importance pour l'explication des œu vres d'art.

2. Sur les *sourcils*, *Quint.* XI. 3. : IRA CONTRACTIS, TRISTITIA DEDUCTIS, HILARITAS REMISSIS OSTENDITUR. Le sens qu'on prête dans le langage habituel au mot SUPERCILIUM lui-même, et au mot ὀφρυοῦσθαι également, leur donnent la signification d'humeur chagrine et maussade. La fierté est surtout désignée par ἀνασπᾶν, ἀνάγειν; συνάγειν indique le φροντιστής, *Pollux*, II. 49. *Winck.* IV. p. 404. Sur le *nez*, *Arist.* PHYS. p. 124. : οἷς οἱ μυκτῆρες ἀναπεπταμένοι (comme un peu dans l'Apollon du Belvédère) θυμώδεις. De même dans *Polemon*, p. 299. Le nez est-il épaté ou retroussé? il est alors considéré comme σιμὴ, et sert à exprimer le dédain (§ 333. 4.); de là le διασιμοῦν, σιλλαίνειν, le NASUS ADUNCUS, EXCUSSUS, NARES UNCÆ d'*Horace* et de *Perse* (*Heindorf* AD HOR. S. 1. 6. 5.). La pression de la respiration par les parois du nez resserré, μυχθίζειν, μυκτηρίζειν, indique le plus profond dédain uni à la fureur; c'est la SANNA QUA AER SORBETUR, dans *Juven.* VI, 306. (Cf. *Ruperti*), la RUGOSA SANNA, *Pers.* V. 91. (Cf. Plum. Perse, comme imitateur du satyrique Sophron, est très-riche en traits de ce genre, et veut être récité avec une MIMICRY aretalogique). Le nez de chèvre de Pan est le siège du χόλος, V. surtout *Théocr.* 1. 18. οἱ ἀεὶ δριμεῖα χολὰ ποτὶ ῥινὶ κάθηται, et *Philostr.* II. 11. Le NASUS est surtout le membre critique. L'action de rentrer les lèvres, de manière à montrer les dents, est rendue par le mot σεσηρέναι, signe d'amitié lorsqu'elles sont peu rentrées (§ 381. *Wüestemann* AD THEOCR. VII. 19.); elles indiquent le mépris lorsqu'elles le sont davantage, rem. 9.

3. Comme exemple de l'attitude du repos, § 362. (Jupiter), 367. (Apollon), 389. (Bacchus), 394. (Ariane),

403. (Hypnus), 406. (Securitas), 411. (Hercule) et autres; l'attitude de la réflexion gardée par Polymnie (§ 399.) se trouve décrite par *Plaute*, MIL. GLOR. II. 2. 54. COLUMNAM MENTO SUFFULSIT SUO, Cf. *Terence*, COD. VATIC. fig. 4. Une attitude voisine de cela est celle où le menton se trouve serré dans la main, signe du plus profond désespoir, dans l'Ariane abandonnée (§ 394.), comme dans *Walther von der Vogelweide*, 8. 4. *Lachmann*.

4. V. le soi-disant Germanicus, § 162. 4. et les représentations de l'ALLOCUTIO sur les monnaies et dans les statues, § 201, 3. MANUS LEVITER PANDATA VOVENTIUM, *Quintil.* ubi suprà. Λιπαρεῖν γυναικομίμοις ὑπτιάσμασιν. *Eschyl.*

5. Sur ce σχῆμα ἀνιωμένου (*Paus.* X. 31. 2.). *R. Rochette*, M. I. p. 59. 277. 414. Cf. *Letronne*, JOURN. DES SAV. 1829. p. 351. Le croisement des doigts désigne, outre le chagrin, un charme magique, *Boettiger*, ILITHYIA, p. 38.

6. *Aristoph.* ECCLES. 782. Du premier geste dans les simulacres des dieux. Χεῖρα ὑπερέχειν. IL. IX, 419. THEOGN. 757. Héra ou Junon Hipercheria, *Paus.* III, 13, 6. On voit sur des vases Apollon et Athéné comme ὑπερχείριοι en faveur d'Oreste. — Le PACIFICATOR GESTUS indiqué et décrit par *Stace*, S. I, 1, 37. dans *Domitien*, par les mots DEXTRA VETAT PUGNAS (Cf. § 201. 4. *Schneider*, p. 7); *Persius*, IV. 8. par MAJESTAS MANUS; *Quintilien* ubi suprà (où l'on trouve des choses étonnantes sur l'éloquence des mains); d'une manière plus exacte de la manière suivante : INCLINATO IN HUMERUM DEXTRUM CAPITE, BRACCHIO AB AURE POTENSO MANUM INFESTO POLLICE (la paume étendue en bas) EXTENDERE, est facile à reconnaître dans la statue équestre de M. Aurèle. *Visconti*, M. PIO CL. III, p. 31. *R. Rochette*, M. I. p. 119.

7. Sur l'ἀποσκοπεύειν, le VISUS UMBRATUS (surtout dans les Satyres, les Pans), *Boettiger*, ARCHAEOL. DER MAHL. p. 202. *Welcker*, ZEITSCHR. 1. 32. Notes aux MÉM. de Zoëga, p. 257. SUPPL. A LA TRIL. p. 141. — ABHANDLUNG VON DEN FINGERN, DEREN VERRICHTUNG UND SYMBOLISCHER BEDEUTUNG, MÉMOIRE SUR LES DOIGTS, LEUR POSE ET SIGNIFICATION SYMBOLIQUE. Leipz. 1757.

8. La même pose en conséquence dans les statues de la PROVIDENTIA, SECURITAS, PAX AUGUSTA, *Lessing*, COLLECT. I. p. 408. Les éditeurs de *Winck.* IV. p. 368. Sur le

croisement des jambes étant assis (signe d'abattement, du reste peu décent); les mêmes d'après *Fea*, p. 366. Sur la pose de l'ἱκέτης, *Thorlacius*, DE VASCULO ANT. HAFNIÆ 1826. p. 15.

9. Un troyen se moquant de ses concitoyens qui traînent le cheval de bois, en les montrant au DIGITUS INFAMIS. *Bartoli*, ANT. SEPOLCRI. I. 16. La SANNA avec la langue tirée (*Pers*. I. 60.) et les dents découvertes (διαμασᾶσθαι), est déjà un des traits principaux du masque de Gorgone. Sur quelques gestes de mépris, *Boettiger*, WIENER JAHRB. XLIX. ANZ. p. 7. *Grysar*, RH. MUS. FUER PHIL. II. I. p. 42. Sur la mimique de la comédie antique, *T. Baden*, JAHN'S JAHRB. SUPPL. 1. 3. p. 447. La comparaison du langage des gestes des Napolitains modernes, faite par *Jorio*, MIMICA DEGLI ANT. INVESTIGATA NEL GESTIRE NAPOLETANO. N. 1832., a de l'intérêt, quoique les points de ressemblance pris isolément n'aient pas une grande importance. Sur le vase figuré par *Millingen*, COGH. 19. je trouve l'explication du geste dans l'action de mettre les bandelettes. Cf. § 348.

II. HABILLEMENT DU CORPS.

1. *Principes généraux.*

1 § 340. Que le corps humain, dans sa nudité naturelle, soit devenu la forme principale de la plastique, c'est ce qui n'a pas besoin, à proprement parler, d'être expliqué; c'est en effet le corps seul tel qu'il sort des mains de la nature, et non pas tel que les mœurs et les habitudes de l'homme l'habillent et le façonnent, qui représente sensuellement et clairement à nos yeux l'âme et la
2 vie. Il fallait cependant le goût des Hellènes pour trouver la limite où les membres du corps se montrent comme la plus noble façon d'être de l'homme; et ce fut à ce but élevé de la gymnastique, qui entretenait surtout le goût des Grecs, que

toute pudeur, que toute honte incommode, fu-
rent de bonne heure sacrifiées. La plastique eut 3
bientôt formé des liens étroits avec la gymnastique,
tandis que le costume de la scène, emprunté aux
pompes et aux fêtes dionysiaques, suivait préci-
sément le chemin opposé; aussi ne doit-on jamais
se représenter les personnages de la scène d'après
les figures de la plastique, ni celles-ci d'après
ceux-là. Autant cependant le sentiment de l'en- 4
thousiasme de la beauté du corps était répandu,
et autant les artistes recherchaient l'occasion
de le représenter; mais aussi peu cette occasion
était-elle arbitrairement amenée, aussi peu l'ar-
tiste s'éloignait-il de la vie dont les mœurs et les
habitudes constantes devaient être observées et
respectées, dans la conception et l'exécution des
formes de l'art. La nudité paraissait toute naturelle
dans les figures d'athlètes; de là elle passa facile-
ment aux figures des divinités mâles que la piété
des temps primitifs avait revêtues de vêtements
très-amples et très-élégants, et aux figures héroï-
ques que l'art dans ses commencements avait repré-
sentées armées de pied en cap, car alors la plus
noble représentation paraissait aussi la plus na-
turelle. Les vêtements de dessous, qui dérobent 5
presqu'entièrement les formes du corps, furent
généralement abandonnés, ce qui se fit avec
d'autant plus de facilité, que dans les anciennes
mœurs grecques nationales les hommes de con-
stitution saine et robuste avaient coutume de
sortir avec un seul vêtement de dessus sans 6

chiton. Les dieux et les héros en chitons sont conséquemment de la plus grande rareté dans les figures qui appartiennent à l'art grec arrivé à sa
6 perfection. Le vêtement de dessus, d'un autre côté, est, dans l'art comme dans les pratiques de la vie commune, mis de côté, dans tous les instants où l'activité et le travail sont plus animés; les figures de divinités debout, que l'on se figurait tantôt secourables, protectrices, combattantes ou agissantes de quelque façon que ce fût, pouvaient en conséquence être représentées entièrement nues. Dans les statues assises, au contraire, le vêtement de dessus manque rarement; il ceint ordinairement les reins et indique le repos et l'éloignement de toute activité pressante. Les vêtements entendus de cette manière acquièrent dans les figures idéales elles-mêmes une importance particulière, et en deviennent un des attributs les plus significatifs. Dans l'art antique, les vêtements sont présentés sous une forme symbolique et abrégée, c'est ainsi que le casque est pour l'armure entière un morceau de la chlamyde pour l'habillement complet de
7 l'Ephèbe. En tout temps les enfants furent représentés nus; ce fut, au contraire, une chose longtemps inouïe dans la plastique des arts, que l'absence totale de vêtements pour le corps des personnes du sexe féminin à l'état adulte, et le premier exemple qui en fut donné dut (§ 126. r. 3. 128. r. 4.) être justifié par quelque pratique de la vie; à côté d'une figure de femme nue, on supposa d'abord qu'un bain se trouvait, jusqu'à ce que les

yeux se fussent habitués à des représentations semblables sans qu'un motif réel les justifiât. Aux statues-portraits on donnait le costume ordinaire, à 8
moins que la figure élevée à l'état de héros, ou divinisée, ne fût placée au-dessus des besoins ordinaires.

1. Ce paragraphe concerne le sujet déjà traité par *Hirt*, dans son mémoire « UEBER DIE BILDUNG des NAKTEN BEI DER ALTEN, des FORMES DU NU DANS L'ANTIQUITÉ. » MÉMOIRES DE L'ACAD. DE BERLIN. 1820. où il cherche à résoudre le problème, mais tout autrement.

2. La nudité complète fut mise pour la première fois en usage dans les exercices gymnastiques de la Crète et de Lacédémone. Durant la 15. olympiade, Orsippe de Mégare perd par hasard, dans le stade à Olympie, sa ceinture et gagne ainsi le prix; Acanthus de Lacédémone se montre dans une nudité complète dès son entrée dans le stade; ce fut depuis une loi générale pour tous les coureurs. Mais l'absence de tout vêtement ne fut guère en usage pour les autres athlètes avant Thucydide. V. *Boeckh*. C.I. 1. p. 554. Les barbares, surtout les Asiatiques, conservèrent cet usage chez eux; il était honteux même pour les hommes de se montrer dans un état de nudité (*Hérod.* 1. 10.); et l'on voit des traces de cet usage dans les simulacres des dieux figurés sur les monnaies impériales de l'Asie-Mineure, qui sont pour la plupart beaucoup plus vêtus que ceux des monnaies grecques.

3. Le costume de la scène, ainsi que Pollux et la Mosaïque du musée Pio Clementino le font connaître suffisamment, se composait originairement de la jupe bariolée (ποικίλοις. Cf. *Welcker* AD THEOGR. p. LXXXIX.) des fêtes dionysiaques; aussi Bacchus lui-même, dans les idées ordinaires du peuple, ne pouvait-il pas se passer des vêtements couleur safran et du manteau de pourpre. Parmi les représentations figurées, on n'observe que sur quelques vases peints, surtout Apulo-Lucaniens, à cause de leurs rapports avec les fêtes et pompes dionysiaques, un style scénique dans les vêtements. Cf *Feuerbach*, VATIC. APOLL. p. 360. s. et § 351.

5. Comme dans la vie, tout individu revêtu seulement du

chiton se nommait γυμνὸς; l'art qui ne peut jamais donner le chiton à des figures idéales, représentait toute figure idéale réellement comme γυμνὸς.

7. Il a souvent été question des Grâces vêtues de Socrate; mais est-il bien certain que ce groupe, qui, selon *Plin.* XXXVI, 4, 10., était au nombre des chefs-d'œuvre de l'art, ait été réellement l'œuvre du fils de Sophroniscus, qui a pu difficilement avoir poussé l'art aussi loin? Les Athéniens le dirent à Pausanias : mais Pline n'en sait encore bien évidemment rien.

2. *Vêtements d'hommes Grecs.*

1 § 341. La grande et noble simplicité des vêtements sert également à caractériser le peuple Grec comme le peuple artistique proprement dit, en opposition avec tous les barbares anciens et modernes.
2 Ces vêtements sont ou ἐνδύματα ou ἐπιβλήματα, principaux ou accessoires. Le *chiton* porté par les hommes est une chemise en laine, originairement sans bras; le chiton ionique porté également par les Athéniens avant l'époque de la guerre du Péloponèse, était seul en toile, riche en plis et long; il faisait le passage aux vêtements lydiens qui étaient usités dans les fêtes dionysiaques. La
3 coupe du chiton variait avec la différence des conditions de ceux qui le portaient; mais il tenait son principal caractère surtout de la manière dont il
4 était ceint autour du corps. L'*himation* est un grand morceau de drap carré, qui partant du bras gauche auquel il est attaché, passant sur les reins et ensuite sur le bras droit, ou au-dessous du même bras, est roulé régulièrement autour du bras
5 gauche. On reconnaissait à la manière dont l'hima-

tion était disposé, encore plus qu'à celle dont le
chiton ceignait le milieu du corps, l'éducation
libérale de l'homme libre et les différentes con-
ditions de ceux qui le portaient. La chlamyde nom- 6
mée aussi manteau thessalien différait essen-
tiellement des deux vêtements précédents; c'était
le costume national des contrées septentrionales et
de l'Illyrie, et en Grèce il fut adopté surtout par les
cavaliers et les éphèbes. Il consistait en un man-
teau-collet, qui était attaché sur l'épaule droite
par une agrafe ou boucle (περόνη, πόρπη) et tom-
bait le long des cuisses en formant deux pointes
allongées, orné fréquemment de la pourpre et re-
haussé par l'éclat de l'or de la manière la plus
riche et la plus brillante.

1. Sources principales du costume antique : *Pollux*, IV. VII.; *Varron*, DE L. L. V. *Nonius* DE VESTIMENTIS. Travaux des modernes sur le même sujet : *Octav. Ferrarius* et *Rubanius* DE RE VESTIARIA (THES. ANT. ROM. VI.), et *Riccius* DE VETERUM VESTIBUS RELIQUOQUE CORPORIS ORNATU (la question est à peine envisagée sous le rapport de l'art); *Montfaucon*, ANT. EXPL. III. 1. (Collection dirigée d'après de faux principes); *Winckelm.* V. 1 et s. *Boettiger* (VASEN GEMAEHLDE; RAUB DER CASSANDRA; FURIEN MASKE; ARCHAEOLOGIE DER MAHLEREI, p. 201 et s.; SABINA) a rendu de véritables services à la science de l'antiquité sous ce rapport. *Mongez*, SUR LES VÊTEMENTS DES ANCIENS. MÉM. DE L'INST. ROY. IV et s. *Clarac*, MUSÉE DE SCULPTURE. 11. p. 49. Les ouvrages sur le costume, de *Dandré Bardon*, COSTUME DES ANC. PEUPLES. P. 1772. 3 vol. 4.; *Lens*, LE COSTUME DE PLUS. PEUPLES LE L'ANTIQU. LIÈGE. 1776. 4. (Traduction allemande de *Martini*. 1784); *Rocheggiani*, RACCOLTA DI COSTUMI. R. 1804. f. 2 vol. folio oblongs; *Malliot*, RECH. SUR LES COSTUMES DES ANCIENS PEUPLES PUBL. PAR MARTIN. P. 1804. 3 vol. 4.; *Willemin*, *Rob. de Spalart*, *dom. Pronti*, sont

tous inexacts, et exécutés d'ailleurs dans un but peu scientifique.

2. Pour l'histoire du chiton ionique, V. MINERVA POL. p. 41. de l'Auteur de ce Manuel. Le chiton lydien ποδήρης est la βασσάρα selon Pollux, Cf. §. 389. La STOLA pythique ressemble assez au costume dionysiaque. Il est hors de doute que les musiciens asiatiques, comme Olympus, aient eu de l'influence sur le perfectionnement de ce costume. A ce costume appartiennent entre autres les χειρίδες, manches, avec la bordure ὄχθοιβος (ETIM. M. ἐγκόμβωμα. C. I. 150.). Le chiton (KETHONETH) des Hébreux, Phéniciens, et Carthaginois, était aussi long et muni de manches, *Hérodien*, v. 5. *Plaut*. PÆNUL. V, 2, 15. 5, 20. Cf. *Tertull*. DE PALL. 1.

3. Le chiton des prêtres était ὀρθοστάδιος, sans ceinture. L'EXOMIS des ouvriers, pour lesquels il remplaçait aussi l'himation (ETYM. M. *Hesych*.), permettait toute liberté de mouvement à l'épaule et au bras droit (§ 372.). Le chiton des esclaves ἑτερομάσχαλος avait le même avantage. L'ἀμφιμάσχαλος qui tenait chaud au corps, offrait précisément l'avantage contraire (*Aristoph*. EQUITES 882.). Dans *Aulu Gele* VII. 12. l'EXOMIS est opposé au χιτὼν χειριδωτὸς. Le chiton militaire, court, qui ne descendait que jusqu'à moitié de la cuisse, en toile de lin, est la κυπασσίς (*Pollux*), on le trouve souvent figuré sur des vases peints; il orne aussi les statues éginétiques. Ξυστίς est un chiton long, raide, richement orné, V. *Schneider* AD PLAT. R. P. I. p. 335. *Schoene*, DE PERS. IN EURIP. BACCHABUS. p. 41. La διφθέρα en peau tannée, la σισύρα en peau de chèvre, la βάιτη conditionnée de la même manière, la κατωνάκη avec une espèce de passepoil ou de bordure en peau, sont des vêtements de paysan et de bergers, Cf. § 424. 3. 433. — La CINCTURA de la TUNICA, sans LATUS CLAVUS, atteignait, selon *Quintil*. XI. 3., par-devant jusqu'aux genoux, derrière AD MEDIOS POPLITES; NAM INFRA MULIERUM EST, SUPRA CENTURIONUM. Les Grecs s'en faisaient précisément la même idée.

4. L'ἱμάτιον, ἱμάτιον Ἑλληνικὸν (*Lucien* DE MERC. COND. 25.), PALLIUM GRÆCANICUM (*Suétone*, DOM. 4.) est nommée, en opposition avec la toge, τετράγωνον, QUADRATUM. V. surtout *Athen*. V. p. 213. b., Cf. les éditeurs de *Winckelm*. V. p. 342. Les courtes et grossières τρίβωνες, τριβώνια, βραχεῖαι ἀναβολαί des Spartiates (AMALTHEA. III. p. 37.), des pauvres Athéniens, des imitateurs des Spartiates, des

philosophes (*Jacobs* AD PHILOSTR. IMMAGG. I. 16. p. 304.), sont opposées à la chlæna, qui était une espèce d'himation en laine, carrée aussi, mais plus chaude et plus ample. La χλανίς formait un vêtement encore plus recherché. Au dire d'Aristophane, la καυνάκη persique était une espèce de chlæna. Le pallium punique était également carré; mais une boucle ou agrafe l'attachait autour des épaules (*Tertull.* DE PALL. 1.); on le retrouve sur les cylindres babyloniens.

5. Les Hellènes ἀμπισχνοῦνται ἐπὶ δεξιὰ, c'est-à-dire de la manière décrite dans le texte, les Thraces ἐπ' ἀριστερὰ, *Arist.* AVES. 1568. avec les scholies. On disait la même chose des parasites, V. *Beck* sur ce passage. Ἀναβάλλεσθαι ἐπιδέξια ἐλευθεριώς, *Platon* THÆTET. p. 165. e. *Athen.* I. p. 21. Le vêtement doit au moins descendre à partir de la poitrine jusque sur le genou; cela contribuait à l'εὐσχημοσύνη de l'ἀναβολή, au sujet de laquelle V. surtout *Boettiger*, ARCH. DER MAHLEREI. p. 211. VASENGEMAEHLDE. 1. 2. p. 52 et s. Ce n'est que dans un mouvement précipité qu'on le relève davantage (PALLIUM IN COLLUM CONJICERE, *Plaut.* CAPT. IV, 1, 12.). Sur l'usage dorien, mais aussi des vieux Romains, du COHIBERE BRACHIA chez les jeunes gens (les figures à manteaux des vases peints), V. aussi LES DORIENS, II. p. 268; Cf. *Suidas*, S. V. ἔφηβος. Sur les orateurs, § 104. 3.

6. Sur la patrie originaire de la chlamyde, ἄλληξ, ALLICULA, LES DORIENS, II. p. 266. *Boissonade* AD PHILOSTR. Her. p. 381. La περόνη, FIBULA, avec une ou deux pointes ou ardillons (δίβολος, ANTHOL. PAL. VI. 282), forme un accessoire obligé de la chlamyde. A proprement parler, le mot περόνη désigne l'ardillon lui-même, πόρπη l'anneau (la boucle ou agrafe est formée de ces deux parties réunies). Lorsque la περόνη est détachée, la chlamyde retombe naturellement tout entière autour du bras gauche, comme on peut l'observer souvent dans les statues de Mercure (§ 386.); elle peut aussi servir de bouclier, comme Neptune se trouve représenté sur les anciennes monnaies (§ 361). CHLAMYDE CLUPEAT BRACHIUM (*Pacuvius*, Cf. Cæsar. B. G. 1, 75.). Les chasseurs portaient de la sorte l'ἐφαπτίς sur la scène, selon *Pollux*. IV, 18, 116., Cf. V, 3, 18.; on trouve ce costume de chasseur sur des vases peints.

§ 342. Les *chapeaux* dans l'antiquité ne fai-

saient pas partie du costume ordinaire du citadin;
ils indiquent des occupations qui ont trait à la vie
champêtre, équestre et quelquefois guerrière;
comme le κυνέη qui avait en Béotie la forme d'une
pomme de pin, et se rapprochait au contraire en
Thessalie de celle d'un parasol; le chapeau arcadien
avec un bord plat très-large; le petase porté sur-
tout par les cavaliers et les éphèbes vêtus de la
chlamyde, ressemblant à la fleur d'une ombellifère
retournée; la causia qui avait un bord très-
large et une forme très-basse, et qui apparte-
nait au costume macédonien, étolien, illyrien et
2 peut-être bien thessalien. Il ne faut pas oublier le
bonnet des marins, de forme semi-ovalaire,
symboliquement employé à Samothrace, et le
bonnet phrygien qui figure assez souvent dans les
monumens de l'art grec sous une forme plus
3 ou moins simple. Les coiffures et les chaussures
(qui, dans les œuvres de l'art grec, sont repré-
sentées, quand elles le sont encore, comme de
simples semelles attachées par des courroies,
4 χρηπιδες) servaient en Grèce à distinguer les diffé-
rents costumes nationaux (σχῆμα); l'étude des
différentes nuances ou modifications qu'offrent
les unes et les autres ne devrait pas être sans
importance pour arriver à une interprétation
plus exacte des figures héroïques.

1. Cf. Sur les chapeaux antiques, *Winckelm*. V. p. 40. La κυνῆ βοιωτία est décrite par *Théophr*. H. pl. III, 9.; Cadmus est figuré avec cette coiffure sur des vases (*Millingen*, UN. MON. I, 27., Cf. l'assemblée des héros, pl. 18.). Sur la κυνῆ *thessalique*, surtout *Sophocl*. ŒDIPE A COLONNE.

305. *Reisig*, ENARR. p. 68., elle avait presque la même forme que la causia. L'᾿Αρκὰς κυνῆ, le πῖλος Ἀρκαδικὸς était généralement porté à Athènes. *Philostrat*. V. SOPH. II, 5,3.; sur sa forme le Schol. d'*Arist*. AVES. 203. Sur la forme du *petasos*, *Schneider*, LEX. Sur la *causia*, l'ouvrage de l'Auteur de ce Manuel, UEBER DIE MACEDONER, p. 48. et *Plut*. PYRRH. II. *Polyen*. V, 44. *Suidas*, s. v. καυσίη, *Jacobs* AD ANTIPAT. EPIGR. ANTHOL. T. VIII. p. 294. Le scythe Scilurus est aussi figuré sur les monnaies d'Olbia avec la causia. Elle a souvent un bord considérable, aussi *Plaut*. TRIN. IV, 2, 10. POL HIC QUIDEM FUNGINO GENERE EST; ILLURICA FACIES VIDETUR HOMINIS ; ce bord et la manière dont elle était attachée derrière la tête, la rendent très-reconnaissable : V. surtout les monnaies d'Aeropus III. *Mionn*. SUPPL. III. pl. 10, 4. Sur le vase de *Millingen*, DIV. COLL. 51. Le Thessalien Jason est reconnaissable à la chlamyde (Cf. *Philost*. HER. II, 2.) et à une espèce de causia.

2. Les Dioscures portent le *bonnet des marins*, demi-ovale, en leur qualité de dieux de la navigation et de cabyres; Ulysse (§ 422.) et Enée l'ont tous deux aussi. On le nomme encore πῖλος, autant qu'il est en feutre, comme la doublure d'un casque, Cf. *R. Rochette*, M. I. p. 247.; il fait partie du costume du NAUCLERICUS ORNATUS, *Sophocl*. PHILOCT. 128. *Plaut*. MIL. IV, 4, 41., qui comprend dans le même costume une CAUSIA de couleur brune foncée (dans l'acception la plus étendue) et l'EXOMIS. Sur le bonnet phrygien qui se rapprochait heancoup du penom perse (Cf. § 249. 5.). *Boettiger*, VASENGEM. III, 8. AMALTHEA. I. p. 169. KUNSTMYTH. p. 47.

3. La nudité des pieds grecs (*Voss*, MYTHOL. BR. 1, 21.) forme dans les arts un contraste très-frappant avec la richesse et l'élégance de la chaussure étrusque. V. du reste *Winck*. V. p. 41. 81.

4. Τρόπος τῆς στολῆς Δώριος (Cf. § 341. 4.) comprend dans son acception l'αὐχμὸς τῆς κόμης, les cheveux hérissés et tombants (Σπαρτιοχαῖται, LES DORIENS, II. p. 270.), *Philostr*. IMAGG. II, 24. Au σχῆμα Ἀττικῖζον appartiennent, *Philostr*. I, 16. (dans Dédale), un φαιὸς τρίβων et l'ἀνυποδησία, Cf. 11, 31. Sur le costume *macédonien* et *thessalien*, § 341, 6. 342, 1. Le costume *œtolien* comprend, outre le costume œtolien proprement dit (§ 411. rem. 1), des souliers élevés, semblables aux Κρητικοῖς πε-

δίλοις, la CAUSIA, une EXOMIS retroussée très-haut et une chlamyde enroulée autour du bras gauche (ἐφαπτις, § 341.). D'après le vase figuré par *Millingen*, DIV. COLL. 33., des chitons étroits en peau paraissent avoir été d'un usage général dans ce pays.

3. *Vêtements des Femmes.*

1 § 343. On distingue parmi les *chitons* des femmes le chiton *dorien* et le chiton *ionien*. Le premier, celui que portait les anciens Hellènes, consistait en un morceau de laine de médiocre grandeur qui n'avait pas de manches et que des agrafes attachaient sur les épaules; ordinairement fermé du côté gauche au moyen d'une couture faite au milieu, il ouvrait en bas lorsqu'il était à la mode véritablement dorique (comme σχιστὸς χιτών), de manière que les deux bouts (πτέρυγες) se trouvaient tantôt retenus ensemble par des épingles ou bien flottaient séparés et abandonnés à leur
2 libre mouvement. *L'autre* au contraire, que les Ioniens avaient reçu des Cariens, et qui de ceux-là passa aux Athéniens, était en toile, entièrement fermé, à manches (κόραι), très-long et formait de nombreux plis. Tous les deux se voient fréquemment et sont faciles à reconnaître sur les
3 monuments de l'art. La *ceinture* (ζώνη) est essentielle pour tous deux dans le costume ordinaire; elle sert à ceindre les reins et forme une espèce de bourrelet (κόλπος) lorsque le vêtement est remonté ou tiré en haut. Il ne faut pas la confondre du reste avec l'espèce de *ceinture* de la poitrine placée sous les vêtements et quelquefois dessus,

ni avec la ceinture plus large qui, dans les figures
guerrières, se trouve au-dessous de la poitrine
(ζωστήρ). Le *double chiton* est le plus simple pos- 4
sible lorsque la partie antérieure de l'étoffe qui doit
servir à le former, se trouve repliée de manière à
ce que le bord du repli descende jusque sur le
sein vers les hanches; dans les ouvrages qui
appartiennent à l'art grec primitif, il décrit ordi-
nairement un arc parallèle avec le bourrelet men-
tionné antérieurement. Le morceau d'étoffe tom- 5
bant plus du côté gauche que du côté droit,
donne naissance à des plis nombreux et flottants
(ἀπόπτυγμα), à une espèce de pan formé traité
comme un des principaux ornements du costume
des femmes grecques, par l'art primitif; ces plis
traités avec autant d'élégance que de symétrie,
l'ont été d'une manière aussi agréable que gra-
cieuse par l'art parvenu au plus haut degré de
perfection.

1. Sur la différence des deux chitons, *Boettiger*, RAUB DER KASSANDRA, p. 60. ÆGINETICA, p. 72. LES DORIENS, II. p. 262. de l'Auteur de ce Manuel. On trouve de nombreux exemples du premier sur les monuments de l'art (LES SCHOL. de *St.-Clém.* p. 129.), les figures d'Artémis, de la Victoire, d'Hébé, d'Iris (du Parthénon), des Ménades, le portent. Les jeunes filles Spartiates étaient, à la différence des femmes mariées, ordinairement μονοχίτωνες (LES DORIENS, p. 265., V. aussi *Plut.* PYRRH. 17.), et servaient d'échansons dans ce léger costume (Pythœnète et autres, LES DORIENS); c'est d'après elles qu'Hébé fut figurée. C'est par le même motif que les représentations figurées de l'échanson Clino à Alexandrie (*Athen.* X. p. 425.) μονοχίτωνες, ῥυτὸν κρατουντες ἐν ταῖς χερσίν.

2. On observe le costume ionien surtout dans les statues des muses; celui que portent les jeunes filles attiques du

Parthénon n'est pas tout-à-fait pur; celles-ci n'ont pour la plupart que des manches courtes avec des boucles (Cf. *Elien*, V, II. 1, 18.). Le χιτων στολιδωτὸς a une bordure à plusieurs plis, falbalas; σύρμα, συρτὸς, est la robe traînante tragique des reines de la scène, avec le παράπηχυ, les manches saillantes de couleurs différentes, qui étaient ornées dans l'antiquité de plusieurs manières, surtout avec des feuilles d'or.

3. Ζώνη, nommée aussi περίζωμα, περιζῶστρα, *Pollux*. Sur ζώνην λῦσαι, *Schrader* AD MUSÉUM, V. 272. Le grand κόλπος caractérise dans Homère les femmes asiatiques (βαθύκολποι), et distingue plus tard le costume ionien. La ceinture placée au-dessous des seins est appelée ἀπόδεσμος, μαστόδετρα, μίτρα, μηλοῦχος, στηθόδεσμος, στρόφος, στρόβος, στρόφιον, ταινια, ταινίδιον, le plus souvent dans l'anthologie, Cf. *Eschyle*, LES SEPT CHEFS. 853. Ἱκετ. 460. avec *Stanley* et *Schütz*. Le κεστὸς, ceste, brodé, est aussi une espèce de ceinture. ANTHOL. PAL. VI, 88. Cf. § 383, 5.; *Winck*. V. p. 24. l'a confondu avec la ζώνη.

4. On voit ce costume, aux sculptures du Parthénon, et de la plus grande beauté, au Torso de Ceos, *Broensted*, VOY. I. pl. 9., aux cinq jeunes filles, parmi les bronzes d'Herculanum; l'une d'elles est occupée à le revêtir, ANT. ERC. VI, 70-76. M. BORB. II, 4-7., et sur des vases peints, *Maisonn*. PL. 16, 5. Ce demi-chiton de dessus est évidemment l'ἡμιδιπλοΐδιον attique, κροκωτίδιον (κροκωτὸν διπλοῦν C. I. 155. p. 249.), ἔγκυκλον (ἔγκυκλον ποικίλον. C. I. ubi suprà), expressions que nous trouvons employées d'une manière presque identique par *Aristoph*. ECCLES. Cf. *Boettiger*, FURIENMASKE. p. 124. WIENER JAHRB. XLIX. ANZ. p. 4. Ἐπωμὶς (*Eurip*. HEC. 558. *Athen*. XIII. p. 608.) semble n'être que le bout de ce vêtement, qui était attaché à l'épaule au moyen d'une FIBULA. Cf. cependant *Boettiger*, VASENGEMAEHLDE, 1, 2. p. 89. C'est une question indécise que celle de savoir comment on nommait le vêtement en forme de chlamyde qui, dans l'Apollon pythien, les Muses et les Caryatides de l'Erectheum, descend jusque sur les reins.

5. C'est là bien évidemment l'ἀπόπτυγμα, qui, avec deux περόναις, et le ποδήρης χιτὼν, est donné comme troisième pièce (ῥυμός) d'une victoire en or. C. I. 150. p. 235. — L'inscription citée C. I. 155., est riche en noms de vête-

ments de femme. Selon le système de coloration, à ce qu'il semble, les vêtements sont πυργωτοὶ (peut-être bien rayés. Cf. *Athen.* v. p. 196. e.), aussi avec des bordures de différentes couleurs, πλατυαλουργεῖς, περιποικίλοι; on trouve les uns et les autres figurés sur les vases peints. Εμ πλαισίῳ répond au SCUTULATUS TEXTUS (Drell.) de Pline.

§ 344. L'*himation* des femmes (ἱμάτιον γυναικεῖον) 1
a généralement la même forme que celui des hommes, aussi pouvait-il être porté dans tous les actes de la vie commune; la manière de le draper est à peu près la même dans les deux sexes; seulement les femmes s'en enveloppaient encore davantage dans la plupart des cas, et les plis qu'il
formait autour de leurs corps étaient beaucoup 2
plus nombreux. Le *peplos*, d'un usage très-répandu dans les premiers temps de la civilisation grecque, avait cessé d'être porté habituellement dans les beaux temps de la république athénienne pour ne plus être vu que sur la scène tragique; on le reconnaît avec certitude dans les statues de Pallas d'ancien style comme vêtement de dessus à plis réguliers, et presque col-
lant sur le corps (§ 97. n. 7.); dans d'autres ou- 3
vrages de l'art grec primitif, là où aucune égide n'en cache la partie supérieure, on observe qu'il croisait sur la poitrine et s'y trouvait attaché; quelquefois aussi il se replie à la manière du di-
ploidion. Les femmes, pour lesquelles l'himation 4
était d'une plus grande importance que pour les jeunes filles, le relevaient fréquemment jusque sur leur tête, quoiqu'il y eut des espèces de *voiles* exprès pour la tête (φάριον, καλύπτρα, κρήδεμνον, RICA),

aussi bien qu'un nombre très-varié de *bandeaux* ou de *coiffures* (μίτρα, στροφιον, ἀναδέσμη, VITTA) et de *réseaux pour les cheveux* (κεκρύφαλος, RETICULUM).

1. L'ἱμάτιον est presque aussi communément porté comme ἐπίβλημα, περίβλημα, et surtout ἀμπεχόνη, ἀμπεχόνιον, de là ἀναμπέχονος ou μονοχίτων. La Matrone d'Herculanum (§ 201. 7.) peut être citée comme un modèle de belle ἀναβολή; mais il existe un certain nombre de terres cuites grecques qui sont drapées d'une manière encore plus noble et plus intelligente.

3. Pour apprendre à connaître la disposition et l'arrangement des plis du péplos, il faut comparer les figures du bas-relief corinthien, § 97. n. 15., notamment la Pallas, l'Artémis et la première Charis. Il reste quelque chose à préciser davantage au sujet de ce qui est dit, MINERV. POLIAD. p. 25. SQQ. Les tragiques semblent avoir pris le mot sous des acceptions différentes; dans *Sophocl.* TRACH. 921., le péplos est un chiton dorien, comme dans plusieurs autres passages.

4. Il faut aussi mentionner les *coiffures* ou *bandeaux*, en mettant à profit le prodrome de *Gerhard*, p. 20 et s. Στεφάνη est la plaque de métal relevée au milieu, placée au-dessus du front; le mot στέφανος, au contraire, désigne la couronne égale partout et qui règne tout autour de la tête, comme dans l'héra argivienne, § 121. 2. Σφενδόνη ressemble à la strigile, στλεγγῖς, espèce de lame de métal en forme de fronde; Ἄμπυξ semble être plutôt un cercle en métal, qui retient les cheveux, surtout derrière la tête, Cf. *Boettiger*, VASENGEN. II. p. 87. Διάδημα est un bandeau, d'égale largeur, qui entoure la tête entre les cheveux; très-reconnaissable dans les têtes des rois macédoniens. Ταινία est ordinairement un ruban plus large avec deux rubans plus étroits attachés à chaque bout, bien connu d'après les représentations figurées de la Victoire (VOLANS DE COELO CUM CORONA ET TÆNIIS, *Ennius* AP. FESTUM), comme signe d'honneur gymnastique et érotique aussi (*Athen.* XV. p. 668. d. *Welcker*, SCHULZEIT. 1831. n. 84.), enfin comme ornement des tombeaux (*Cæcilius* AP. FEST.), il nous est connu surtout par les peintures des vases. Cf. *Welcker*, ANN. D.

INST. 1832. p. 380 et s. La coiffure serrée des athlètes et d'Hercule consiste en plusieurs tænia de différentes couleurs. Cf. *Welcker*, ANN. D. INST. 1832. p. 380 et s. Par MITRA les anciens entendent un drap fin, le plus souvent de différentes couleurs, qui enveloppe la tête, dans Bacchus et les femmes, surtout dans les courtisannes (ἑταίρα διάμιτρος *Pollux*, PICTA LUPA BARBARA MITRA. Juven.). Le Πόλος ressemble à un disque qui entourait la tête, comme dans l'Artémis d'Ephèse (selon d'autres, le MODIUS, AMALTH. III. p. 157.); le μηνίσκος, au contraire, avait plutôt la forme d'un couvercle rond propre à protéger celui qui le portait contre les traits; plusieurs savants veulent y voir le modèle du NIMBUS (ce mot est employé pour la première fois dans ce sens par Isidore; Cf. *Schlaeger*, DISSERT. II. p. 191. *Eckhel* D. N. VIII. p. 503. *Augusti*, CHRISTL. ALTERTH. ANTIQ. CHRÉTIENNES. p. 197.) des temps postérieurs. — Auprès des coiffures, il faut ranger les περιδέραια du cou, les ψέλλια du bras, appelés aussi ὄφεις à cause de leur forme, les σφιγκτῆρες (spinthères), χλιδῶνες, les περισκελίδες et ἐπισφύρια (aussi serpentiformes, ANTH. PAL. VI, 206, 207.), les boucles d'oreille (ἐνώτια, ἐλλόβια, ELENCHI, UNIONES), joyaux dont l'art orna presque constamment les divinités du sexe féminin, HALL. ENCYCL. III, II. p. 333, etc. *Th. Bartholinus* DE ARMILLIS, *Casp. Bartholinus* DE INAURIBUS. *Scheffer* DE TORQUIBUS, THES. ANT. ROM. XII, 901.

4. Costume Romain.

§ 345. Le costume national des Romains, 1
que nous n'observons que dans des figures portraits et dans quelques êtres de la religion des populations Italiotes (comme dans les lares et les génies), part des mêmes principes que le costume grec. La *tunica* diffère fort peu du chiton, 2
et la *toga* (τήβεννος), forme étrusque de l'himation, était chez les Romains toujours beaucoup plus ample, plus riche, mais aussi plus lourde. Destinée dans l'origine à être portée dans les actes

de la vie publique, elle perdit avec elle son im-
portance et dut céder la place à d'autres vête-
ments grecs plus commodes (LÆNA, PÆNULA),
mais qui n'offrent pas le même intérêt au point
3 de vue de l'art. La toge se distingue de l'hima-
tion par sa coupe qui est demi-circulaire et
sa longueur qui permet aux deux bouts de
tomber jusqu'à terre, des deux côtés, en plis
nombreux (TABULATA). Le repli formé sous le
bras droit par l'ampleur de la toge, est le pan qui
couvrait la poitrine, que les Latins nommaient
SINUS de la toge; l'UMBO, autre espèce de pli ou
de bourrelet du même vêtement, était obtenu
4 par un art particulier (FORCIPIBUS). A ce cos-
tume appartient la chaussure nommée CALCEUS,
brodequin qui couvrait entièrement le pied. Le
5 même costume était, dans l'origine, porté égale-
ment à la guerre, et dans ce dernier cas la cein-
ture gabinienne retenait la toge solidement atta-
chée au corps; il fut remplacé ensuite par le
SAGUM, espèce de vêtement semblable à la chla-
myde (et par la SAGOCHLAMYS), et le *paluda-*
6 *mentum*. Les femmes romaines portaient égale-
ment la toge, mais elle ne continua à l'être que
par les femmes de la dernière classe du peuple,
et les riches adoptèrent un costume qui tenait
du costume ionique, et auquel appartenaient la
stola, consistant en une tunique avec un large
bord (INSTITA), la *palla*, espèce de tunique de
dessus, et enfin l'*amiculum*, qui, souvent d'une
grande richesse, était quelquefois orné de franges;

le *ricinium* était l'espèce d'amiculum le plus généralement porté par les vieilles romaines.

1. Sur l'histoire du costume romain, LES ETRUSQUES, I. p. 261.; *Thiersch*. BERICHTE DER MUENCHNER AKAD. 1. ne cite pas exactement ce qui se trouve dit dans cet ouvrage au sujet du CINCTUS GABINUS.

2. *Plin*. XXXIV, 10. mentionne STATUAS PÆNULIS INDUTAS comme un NOVITIUM INVENTUM; jusqu'à présent on ne les a reconnues nulle part.

3. Sur la toge, surtout *Quintil*. XI, 3. *Tertullien* DE PALLIO, 1. Ἡμικύκλιον, *Denis*, III, 61. ROTUNDA, *Quint*. et autres. BIS TRIUM ULNARUM TOGA. *Horace*, VETERIBUS NULLI SINUS, *Quint*. Le large ruban formant plusieurs zônes, placé sur la partie supérieure de la toge dans un grand nombre de statues et bustes des derniers temps de l'empire romain, n'a pas encore été l'objet d'une explication suffisante. AMALTH. III. p. 256. Est-ce le LORUM, λῶρος? V. *Du Cange*, LEX. GR. p. 837.

6. Une manière de porter l'AMICULUM particulière aux Romains, peut être observée dans les statues dites de la Pudeur, M. PIO CL. II, 14; CAP. III, 44. *August*. 118.

5. *Costume Guerrier.*

§ 346. Le costume guerrier des peuples de 1
l'antiquité ne se trouve représenté d'une manière un peu complète que dans les peintures des vases grecs les plus anciens, les statues portraits romaines (THORACATÆ, § 201. 3.) et sur les bas-reliefs historiques; les ouvrages des beaux temps de l'art grec se contentent de quelques signes symboliques ou marques distinctives. Le *casque* 2
est tantôt un simple bonnet en peau, mais qui peut être aussi recouvert en tôle (κυνέη, καταῖτυξ, GALEA), ou bien le grand casque des cavaliers 3
(κόρυς, κράνος, CASSIS). On distingue dans ce der-

nier genre le casque en usage dans le Péloponèse (le κράνος Κορινθιουργὲς,), avec une visière percée de trous pour les yeux, que l'on pouvait, à volonté, abaisser sur la figure ou relever; et le casque porté dans l'Attique et autre part, avec une très-courte
4 visière (στεφάνη) et des jugulaires. La cuirasse (στάδιος θώραξ), opposée et fixée à la cotte de mailles (στρεπτὸς), consistant en deux plaques métalliques (γααλα), dont l'une, celle de devant, ornée, souvent d'une manière très-riche et très-élégante, d'ouvrages repoussés (retreints), était portée par les Grecs, coupée ordinairement droite par le bas, tandis que dans les ouvrages romains, au contraire, elle est figurée arrondie selon la forme du corps (cette règle n'est du reste pas constamment observée); elle était retenue en haut au moyen d'épaulières, et en bas par une ceinture qui régnait autour des reins (ζῶμα), et pouvait être allongée, quand cela était nécessaire, au moyen de courroies en cuir (πτέρυγες) garnies en métal. Les jambards (κνημῖδες, OCREÆ) en étain élastique battu, étaient attachés à la cheville du pied au moyen d'une espèce de boucle ou agrafe, et se faisaient remarquer aussi fort souvent par un travail soigné et élégant. Le grand bouclier grec en bronze (ἀσπις, CLYPEUS), très-différent du *scutum* quadrangulaire (θυρεὸς) des Romains, était tantôt en forme de croix comme celui de l'Argolide, ou muni d'une entaille pour passer et poser la lame, comme le bouclier béotien. Nous pouvons avoir une idée des targes ailées homé-

riques (λαισήια πτερόεντα) au moyen des peintures des vases qui nous permettent aussi de reconnaître facilement la disposition des poignées(ὀχάναι).

1. Les φάλοι homériques (Cf. *Buttmann.*, LEXIL. II. p. 240.) pourraient peut-être bien être reconnues dans les petits écussons dressés, qui se voient si souvent figurés sur les boucliers dans les peintures des vases. Sur les parties du bouclier antique, *Olenin*, OBSERVATIONS SUR UNE NOTE DE MILLIN. Pétersb. 1808.

On observe le bouclier corinthien communément sur les vases peints d'ancien style, par ex. *Millin.* 1, 19, 33. aux marbres d'Egine, à la Pallas corinthienne, § 375. 4.

4. Cuirasses, d'un travail élégant, trouvées dans les tombeaux de Canosa (Millin.); boucliers, jambards et autres armes avec sculptures (§ 314. 3.). NEAPEL'S ANT. p. 313 et s. M. BORB. III, 60. Armes élégantes, appartenant à des statues figurées par *Clarac*, MUSÉE, pl. 355. 356. — Sur ZOMA, MITRA et ZOSTER, surtout l'IL. IV, 134. avec Aristarque; sur les πτέρυγες, *Xenoph.* DE RE EQU. 12. Les vases peints, *Tischb.* I, 4. IV, 20. *Millin.* 1, 39., montrent clairement quels étaient la disposition et l'arrangement de l'armure entière dans les temps les plus reculés.

6. Λαις. πτερ. p. ex. *Tischb.* IV, 51. *Millingen*, COGH. 10. — Ce n'est pas ici naturellement le lieu de donner une explication plus exacte et plus complète des armes et des habits des prétoriens? (BOUILL. III, 63, 2.), des légionnaires, socii, etc., tels qu'ils sont figurés sur les monuments des triomphes romains.

6. *Manière de traiter les draperies.*

§ 347. Une chose plus importante encore que 1
la connaissance des différentes pièces du vêtement antique, est de savoir se faire une idée juste de l'esprit qui dirigeait l'art chez les anciens,
dans la manière de traiter les draperies. 1. Les vê- 2
tements étaient traités, sous le seul rapport de leur *signification*, de telle sorte que le choix du vête-

ment, la manière de le porter, indiquaient constamment le caractère et l'activité de la personne représentée ; nous avons de nombreux exemples de cette manière d'entendre les vêtements dans les différents costumes des divinités de l'antiquité.

3 2. Dans les beaux temps de l'art, l'importance du vêtement était toujours entièrement *subordonnée au corps*, c'est-à-dire qu'il remplissait sa destination, qui était de montrer la forme et les mouvements de celui-ci ; ce que lui-même pouvait représenter, dans le temps, d'une manière moins restreinte que la figure nue, car, au moyen du jet et de la position des plis, le vêtement laissait tantôt deviner l'action représentée de moments passagers ou en train de s'écouler, et tantôt aussi indiquait les desseins ou projets du personnage
4 figuré. Les vêtements grecs étaient surtout, dans l'origine, propres à atteindre ce double but; leurs formes, en effet, pleines de simplicité et peu arrêtées en même temps, ne reçoivent un caractère arrêté que par la manière dont ils sont drapés, et offrent d'un autre côté une forte opposition de parties unies et plissées ; mais ce fut, du reste, de bonne heure un principe de l'art de montrer partout, autant que possible, les formes du corps, au moyen du rétrécissement et de l'ampleur des vêtements et de l'allourdissement de leurs extré-
5 mités par de petits poids (ῥοΐσκοι?). Le besoin de clarté dans la composition exigea des artistes des beaux temps de l'art une disposition des draperies en grandes masses, une économie et une su-

bordination des détails aux formes principales, exactement comme dans la musculature du corps.

4. Προσπτύσσεται πλευραῖσιν ἀρτίκολλος ὥστε τέκτονος χιτὼν ἅπαν κατ' ἄρθρον, *Soph.* TRACHIN. 765. Ἐγένετο τοῦ σώματος κάτοπτρον ὁ χιτών, ACHIL. *Tat.* I, 1. *Jacobs*, P. 404. *L'écho multiple des formes du corps ; Goethe.* Les VESTES LUCIDÆ des peintres antiques (plus haut § 135. 2.) doivent être mentionnées ici. Les petits poids se voient jusque sur les monnaies, *Mionnet*, DESCRIP. pl. 65, 7.

5. Sur le style primitif des draperies, § 94.; sur le style des draperies de l'art perfectionné , § 119, 4.; sur celui des bas-temps, 206. 2. Les plis raides et profondément fouillés des vêtements de la Vesta Guistiniani, de l'Apollon Barberini, des Muses de Venise, pourraient peut-être bien avoir été la suite d'exigences et de besoins architecturaux, ainsi que cela se trouve déjà indiqué en passant, § 97. n. 11.

III. DES ATTRIBUTS ET DES ACTIONS ATTRIBUTIVES.

§ 348. Par attributs on entend des êtres naturels ou des produits du travail humain qui servent à la détermination du caractère et de l'activité des figures principales. Les êtres et les choses de cette espèce ne se trouvent pas dans une relation aussi naturelle et aussi intime avec la vie intellectuelle et le caractère, que le corps humain; il faut, en conséquence, en chercher la cause nécessaire dans les croyances, les mœurs et surtout dans les besoins et les exigences de l'art. Cependant on trouva aussi, sous ce rapport, un puissant auxiliaire dans le goût inné de la nation grecque pour la noblesse et la régularité des formes et la simplicité de la vie; chaque occupation, chaque condition, chaque ten-

dance de la vie, trouva dans certains sujets empruntés à la nature, ou créés par la main de l'homme, un signe caractéristique et partout
4 facile à reconnaître. Même dans la création des *symboles*, parmi lesquels il faut ranger soit les animaux consacrés aux dieux, soit les armes et les meubles à leur usage, un germe naissant du goût pour les formes les plus convenables, et en quelque sorte propres aux arts, s'était montré uni à une fantaisie religieuse et à une naïveté enfantine de la pensée qui ouvrait un champ plus vaste et plus libre aux combinaisons hardies que celui ouvert à la réflexion des temps
5 postérieurs (§ 32.). Or, si l'art des temps primitifs caractérisait principalement les figures à l'aide d'attributs souvent trop multipliés (§ 68.); l'attribut n'en fut pas moins pour l'art, parvenu à sa maturité, une ressource et un complément très-désirables, et une manière de caractériser davantage l'idée exprimée en général sous la figure humaine; la sculpture allégorique y puisa maintes excellentes expressions pour des notions
6 abstraites. A l'attribut se joint souvent l'allusion à une action empruntée au culte ou à la vie; et sous ce nouveau rapport l'art grec montre la même facilité à dire beaucoup avec peu de
7 chose. Cependant le langage de l'art antique, né de ces combinaisons, exige beaucoup d'études, car le sentiment naturel ne suffit pas pour le déchiffrer, comme le langage des gestes purement humains. Souvent aussi, la signification en

st rendue plus difficile à saisir par suite du rincipe de l'art grec (Cf. § 327.), qui veut que out ce qui ne concerne pas la figure princiale, soit traité d'une manière subordonnée et ccessoire, réduit proportionnellement à la masse, t exécuté avec moins de soin. Cette négligence 9
lans les détails va même si loin, qu'il n'est pas are de voir à côté des figures de dieux ou de héros ombattant leurs adversaires, non-seulement des nonstres, mais même des figures humaines plus rossières, rapetissées contre toutes les exigences lu goût artistique moderne qui exigerait une imiation de la nature plus vraie et une plus grande llusion, uniquement parce que la noble figure du lieu ou du héros est déjà en état de tout dire par on attitude et son mouvement.

1–4. Comme l'explication des attributs ne peut guère être éparée de celle des sujets, la richesse de ces mêmes attriuts ne se trouvera indiquée ici qu'au moyen d'une espèce e classification des plus importants.

Fleurs (Aphrodite, les Heures, Zéphyr); fruits, pommes, renades, pavots, raisins, épis; branches d'arbres, olives, signes de paix), lauriers (signe de purification), palmes (signe e victoire); couronnes, surtout de feuilles de chêne, de peulier, de lierre, de vigne, de laurier, d'olivier.

TÆNIA, rubans (signe d'honneur, de distinction, § 44. em. 4.), bandelettes (στέμματα, de sainteté), de supplication, branche d'olivier et bandelettes, le caducée (§ 385.)

PHIALES (libation, signe de prières et d'actions de grâce) t aiguière (§ 301. 3.); coupes de différentes espèces; ratères (repas); trépieds (culte d'Apollon, divination, prix l'Agones); le CYTHUS, alabastron (force gymnastique, grâce féminine, § 397. 4.); CALATHUS et MODIUS (abondance).

Sceptre (dignité dominatrice); trident (domination de la ner); bâton noueux (vie pastorale); thyrse; flambeaux ou

torches (disparition des ténèbres de la nuit, flamme de la vie; renversés, ils signifient l'extinction); lance; flèche, arc (puissance qui se fait sentir au loin) et carquois (opposition et contraste du carquois ouvert et fermé, § 370.); trophées; gouvernail (navigation, dans un sens surtout allégorique); APLUSTRUM (navigation).

Roue (rapidité et changement du mouvement); voiture. (§ 413.)

Cithare (gaîté douce, en opposition avec l'arc (§ 365. 4.); flûte (plaisirs bacchiques); flûte pastorale (vie champêtre); cymbales, crotales, etc.

Miroir (ornement féminin, mais employé aussi allégoriquement comme signe du souvenir, § 404.); éventail, coffre d'ornements; vases de bains, strigiles.

Cornes d'abondance, § 439.; égide (domination semblable à celle de Jupiter sur les éléments ennemis); gorgonœum, § 65, 3.; foudre (puissance directrice du monde); auréole (présence de la divinité, apothéose).

Aigle (augure de victoire, de puissance, apothéose); taureau (puissance naturelle pleine de bénédictions); serpents (puissance de la nature pour guérir et rajeunir, force fructueuse des démons chthoniens); panthère (ivresse bacchique); colombes (mariage); et autres semblables.

Griffon (puissance malfaisante des dieux); phénix (nature mystérieuse).

L'essai de *Winckelmann* sur l'allégorie, II. p. 427. renferme le plus de matériaux pour servir à la connaissance des attributs.

IV. DES FORMES CRÉÉES PAR L'ART.

1 § 349. Les conceptions de l'art antique, au temps de sa splendeur, sont dans un rapport intime avec l'espace qu'elles doivent occuper et remplir, et produisent en conséquence une impression satisfaisante par l'effet des lignes de leurs contours, aussi bien que par celui de leur disposition architectonique, avant même que l'œil ait pu saisir l'ensemble de la composition

et la continuité de ses parties. La statue isolée 2
est née, historiquement parlant, du pilier; le degré intermédiaire est occupé par l'*hermès* qui place une tête humaine sur un pilier dont les proportions sont celles de la figure humaine. A mesure que la vie descend, la figure prend des membres jusqu'aux hanches; manière de représenter qui était en usage pour les figures en bois des divinités champêtres; mais il s'est conservé de nombreux exemples en pierre de cette espèce de figures ou d'hermès. Le *buste*, figure ou image de 3
la tête, comprenant les épaules, quelquefois aussi la poitrine et le haut du corps, vient des hermès; il atteint mieux son but et est aussi plus souvent répété lorsqu'il s'agit de figures-portraits. Mais la statue entièrement achevée en soi et qui 4
est destinée à rester isolée de toutes parts, ne perd cependant pas entièrement son caractère architectonique, et exprime par l'attitude et la position des membres, les lois de l'équilibre. L'ancien simulacre des temples antiques nous en montre l'expression la plus simple. Les ouvrages de l'art perfectionné offrent au contraire le développement plus varié et plus animé du même principe. L'influence de certaines destinations architecturales a dû être plus considérable qu'on ne le pense généralement. On peut expliquer le mou- 5
vement violent et partiel d'une figure de groupe par un mouvement opposé et répondant à celui-là, car ce groupe obéit à la loi de la symétrie architectonique. Le point central dans lequel vient

se concentrer la signification intellectuelle de la scène représentée se trouve indiqué et rehaussé au moyen de masses plus considérables et occupant un espace plus grand ; les autres figures se placent ensuite d'une manière correspondante entre elles, des deux côtés du centre de la com-
6 position. Cette forme ou ordonnance avait été déjà donnée aux Grecs dans le vaste champ des frontons des temples (V. 91, 119, 120.). Les groupes plus resserrés de l'art progressé montrent la même
7 forme pyramidale. Pour obtenir l'unité nécessaire, la figure principale est elle-même élevée au-dessus des proportions naturelles, en opposition avec les figures qui lui sont subordonnées, de la manière la plus frappante dans les images des dieux de style grec, qui portent sur la paume de la main de petites figures de divinités secondaires ou d'animaux
8 consacrés. Ce n'est que dans les ouvrages du plus ancien style (§ 91.) que la symétrie des figures qui se touchent à droite et à gauche, dégénère en une froide régularité ; l'art perfectionné se permet plus de liberté dans ses oppositions, et répand un intérêt plus varié sur toute la composition en formant des groupes secondaires des figures séparées (§ 119. 127.).
9 Dans les groupes, dans ceux surtout qui se composent de plus de deux figures, la statue se rapproche du bas-relief, car toutes les figures doivent occuper un plan vertical, afin de pouvoir se déployer complètement aux yeux du spectateur placé à un point de vue déterminé, sans

laisser aucune portion importante de l'espace inoccupée; aucune d'elles néanmoins ne cache aux yeux les membres de l'autre.

1. L'ingénieux axiôme : *Tout véritable ouvrage de l'art naît avec son cadre*, s'applique surtout à l'art antique. Sur la manière pleine de beauté avec laquelle les œuvres d'art de l'antiquité remplissent l'espace, *Goethe*, XXXVIII. p. 38. XLIV. p. 155.

2. Cf. § 67. Il existait aussi des hermès avec des têtes de bronze sur des piliers de marbre, *Cic.* AD ATT. 1, 8. Hermathène, Hermeros, Herméraclès, désignent en premier lieu un hermès de ces divinités, dont la tête pouvait néanmoins se trouver associée à celle d'une autre divinité; c'était le cas des Hermathènes de *Ciceron* AD ATT. 1, 4. et de celui du Capitole, *Arditi*, MÉM. D. ACC. ERCOL. I. p. 1., et des Herméraclès (*Aristide*, I. p. 35. Jebb.) PCI. VI, 13, 2., et sur les monnaies de la famille RUBRIA, *Morelli*, n. 8. *Gurlitt*, ARCHAEOL. SCHR. p. 218. donne un catalogue des doubles Hermès. — L'Hermès tricéphale du Vatican, avec la tête du vieux Bacchus, de Mercure adolescent, d'Hécate, et les petites figures, exécutées en relief, de l'Amour, d'Apollon et de Vénus (*Gerhard*, ANT. BILDW. III, 41.), rappelle l'usage d'employer les Hermès comme des espèces de tablettes propres à porter des images de divinités d'une meilleure exécution, ÉTYM. M. p. 146. Les Hermès de Bacchus avaient souvent des bras pour tenir des thyrses, des coupes. Les statues de Priape en bois avaient la figure humaine jusqu'au phallus. Cf. § 389. 3.

3. Les bustes étaient appelés προτομαί, στηθάρια, THORACES, BUSTI (selon l'expression des temps intermédiaires, des BUSTIS comme monuments funéraires). Il n'est pas impossible que les IMP. CÆS. NERVÆ TRAJANI — IMAGINES ARGENT. *parastaticæ* CUM SUIS ORNAMENTIS ET REGULIS ET CONCAMERATIONE FERREA (*Orelli*, INSCR. 1596. 2518.) aient été des bustes appliqués à ces pilastres. Les bustes représentent le plus souvent des empereurs, des philosophes (426, 4.), mais quelquefois aussi des divinités, surtout égyptiennes. V. *Gurlitt*, BUESTENKUNDE, AR-

CHAEOL. SCHR. p. 189. *A. Wendt*, HALL. ENCYCLOPÆDIE, XIII. p. 389.

4. Il semble que l'opposition des ἀρχαῖα ξόανα et des σκολιὰ ἔργα du passage si souvent mentionné de *Strab.* XIV. p. 640. soit applicable ici. Semblable, *Broensted*, VOY. II. p. 163. N. Dans les simulacres du culte, une des choses principales est que, soit debout, soit assises, elles puissent recevoir commodément les adorations (εὔεδροι λιταῖσι, *Esch.* LES SEPT CHEFS. 301.). De là la position tendue des patères (Cf. *Aristoph.* ECCL. 782. *Cic.* DE N. D. III, 34.), les têtes un peu penchées des statues.

7. Exemples de statues de divinités semblables, colossales pour la plupart: Jupiter Olympien et Homagyrius (§356.), avec la victoire, Junon avec le lion (§ 358), Apollon avec les Grâces (§ 87.), le cerf, le catharmus? (§365.), Athéné avec la victoire sur la main (Cf. *R. Rochette*, M. I. p. 263.). Sur les monnaies de l'époque romaine, les villes divinisées portent de cette manière les dieux tutélaires de ces villes.

9. Le théâtre, où, à cause du peu de profondeur du proscenium, l'ordonnance des groupes était à peu près la même que dans les bas-reliefs, dut habituer les Grecs à la position sur une seule ligne des figures isolées entre elles; il n'y avait que les eccyclèmes qui offrissent des groupes pressés les uns contre les autres et pleins d'effet. Cf. *Feuerbach*, VATIC. APOLL. p. 340 et s. les EUMEN. p. 103. de l'Auteur du présent Manuel. Comme forme secondaire intéressante, on peut citer les figures formant un demi-cercle, comme dans le combat d'Achille et Memnon de Lycius (Jupiter supplié par ses deux mères au milieu, les deux combattants aux coins, huit héros grecs et troyens correspondant parfaitement entre eux, qui les séparent, *Paus.* V, 22, 2.), et le lavement des pieds d'Ulysse d'Ithaque, consistant en figurines de bronze. *Thiersch*, EPOCHEN. p. 273. 445.

1 § 350. Le même remplissage d'un espace circonscrit régulièrement, constitue aussi une des lois du *bas-relief*. Le *masque* est au travail en relief à peu près comme l'hermès est à la statue de ronde bosse; ici aussi ce fut un motif architectural, l'application d'un visage sur une sur-

face plane, qui donna naissance à cette forme.
De ce genre était le Gorgonéon (§ 55.) fixé aux 2
murs et aux boucliers, dont la forme originaire, un cercle, fut maintenue même dans les créations libres des plus beaux temps de l'art. On appliquait 3
également aux murailles les masques de Bacchus, et l'on sut aussi, dans le cycle appartenant à cette divinité et auquel ce masque doit son origine, obtenir une forme ovale régulière par la manière de traiter les cheveux et les ornements. Viennent 4
ensuite les boucliers (CLYPEI), qui, selon l'usage des Grecs et surtout des Romains, étaient ornés des bustes d'hommes célèbres (EN MÉDAILLON).
Il n'existe pas un seul bas-relief dans l'antiquité 5
dans lequel on ne se soit proposé de remplir un espace laissé vide, soit dans des parties architecturales, soit dans des autels, piliers, vases, et dans tous les cas l'art sait se prêter avec naïveté et sans efforts à ces destinations extérieures, et gagner en outre quelques variétés particulières, quelques genres nouveaux de groupement. C'était le 6
parti qu'on tirait des surfaces planes circulaires des miroirs, des patères, qui, dans la plastique et la peinture, étaient remplies au moyen de figures gymnasiasques, mais surtont de groupes de personnages assis ou appuyés, et auxquels les bords formant saillie servaient hardiment de points d'appui et de repos. Les champs *carrés* des mé- 7
topes, des piliers funéraires, des tables votives aussi, et les espaces *en longueur* des frises, des trônes, des sarcophages, se prêtèrent encore mieux

aux exigences du bas-relief. A la suite de cela, on vit se développer une oppositionet une disposition sur une longue file de figures (§ 94.), qui, sous Phidias seulement, cédèrent la place à un arrangement de figures plus libre et plus varié; mais dans les premières comme dans les secondes, l'art eut égard au remplissage régulier de l'espace (§ 119.), et même dans les compositions qui appartiennent aux derniers temps de l'art grec, on remarque souvent une correspondance parfaite entre les deux côtés de la composition (comme
8 dans le monument de Lysicrate, § 129. 6.). Ce n'est que dans les sarcophages du style romain des derniers temps (§ 209, 5.) que se presse une foule épaisse et confuse de figures placées sur des plans différents, tandis que la *peinture*, dont les ressources lui permettent de disposer plus facilement les objets sur des plans plus ou moins fuyants, les rapproche davantage dès l'époque macédonienne, quoique les compositions les plus ordinaires de cet art aient toujours retenu quelque chose de la nature et des principes du bas-relief.

1. Sur les masques, *Boettiger*, N. DEUTSCHER MERCUR. 1795. n. 4. p. 337. *de Koehler*, MASKEN, IHR URSPRUNG U. NEUE AUSLEGUNG EINIGER DER MERKWUERDIGSTEN, DE L'ORIGINE DES MASQUES, etc. Petersb. 1833 (MÉM. DE L'ACAD. IMP. DES SCIENCES. T. II.), au sujet des masques bachiques, à la barbe formée de feuilles de προσωπὶς et d'autres plantes, traités d'une manière ingénieuse dans ce mémoire, il faut observer que l'arrondissement de l'oval doit être attribué aux ornements de la face.

3. sur une statue de Bacchus Acratos à Athènes, *Paus.*

1, 2, 4. πρόσωπόν ἐστίν οἱ μόνον ἐνῳκοδομημένον τοίχῳ. On voyait dans un masque de Bacchus l'image de Pisistrate, *Athen.* XII, 533. c. A Naxos un προς. de Bacch. Baccheus en cep de vigne, de B. Milichios en figuier, *Athen.* III, 78. c. Un masque semblable comme idole bachique sur le sarcophage PIOCL. V, 18.

4. CLYPEI d'Appius, § 183. r. 3. Réservés d'abord pour les hommes politiques, ils représentèrent plus tard les traits des littérateurs, *Tacit.* A. II, 83.; aussi en voyons-nous des imitations en marbre qui représentent non-seulement Cicéron (*Visconti*, IC. ROM. pl. 12.) et Claudius (L. 274. *Clarac*, PL. 162.), mais aussi Démosthènes et Eschyne (*Visc.* IC. GR. PL. 30.), et même Sophocle et Ménandre, *Visc.* PL. 4, 6. Cf. T. 1, p. 13. Les anciens boucliers étaient en métal, notamment ARGENTEI CUM IMAGINE AUREA (*Morini*, ATTI. II. p. 408.), mais aussi γραπτοὶ, PICTI (*Macrob.* SAT. II, 3.), et ainsi que nous l'avons présumé (§ 314, 3.) exécutés en TAUSIA. Le χάλκεος θώραξ de Timomachus, appelé aussi ὅπλον, qui était exposé dans les Hyacinthies, était peut-être bien un bouclier à image semblable. *Aristot.* SCHOL. *Pind.* I, 6, 18. Cf. *Gurlitt*, ARCHAEOL. SCHR. p. 199.

8. Cf. *Goethe*, XLIV. p. 134. *Toelken*, UEBER DAS BASRELIEF UND DEN UNTERSCHIED DER MAHLERISCHEN UND PLASTICHEN COMPOSITION. B. 1815.

§ 351. Les principes intérieurs de la composi- 1
tion sont, parmi toutes les branches de l'art, ce qu'il y a de moins facile à exprimer; car ils se trouvent être dans un rapport étroit avec l'idée propre à toute œuvre artistique. Mais il est sûr que la signification expressive et riche des figures mythiques, la facilité d'en agrandir encore le cercle par des personnifications, la quantité et la simplicité des attributs, et la signification constante et précise des attitudes et des gestes, donnent à l'art antique les moyens de dire beaucoup dans un petit nombre de figures groupées simplement.

2 Comme tout, dans ce monde artistique, se trouve
représenté dans la figure humaine, dont les mou-
vements, faciles à saisir, servent d'un autre côté à
exprimer une langue simple et claire, l'art antique,
et surtout la plastique, n'a pas besoin de repré-
senter des masses d'hommes; même dans les scènes
de combat de l'époque macédonienne, dans les bas-
reliefs des triomphes romains, quelques figures
3 représentent des armées entières. Bien plus (comme
dans les trilogies d'Eschyle), de grands espaces
de lieu et de temps se trouvent exposés à la vue
resserrés entr'eux, et un même cadre renferme les
principaux moments d'une série d'évènements
4 groupés ensemble sans séparation extérieure. L'art
antique occupe ainsi le juste milieu entre l'écri-
ture figurée ou hiéroglyphique de l'Orient et l'art
des modernes, qui s'efforce de rendre immédiate-
ment l'apparence de la réalité; toutefois, plusieurs
des productions, qui appartiennent à l'époque ro-
maine, se rapprochent davantage de la tendance
5 actuelle de l'art. Quant à ce qui concerne les
moyens généraux à l'aide desquels le sentiment
humain peut être jeté dans une extase bienfaisante,
et ramené ensuite dans la situation normale de
l'âme, l'art grec s'en est rendu maître de bonne
heure, et a su notamment profiter du charme des
contrastes, d'abord par de simples oppositions de
figures, ensuite par le développement naturel de
l'idée fondamentale de la composition.

1. 2. Cf. *Winckelm.* IV. p. 178 et s.

3. V. à ce sujet, outre plusieurs observations archéolo-

giques concernant des sarcophages antiques et les tableaux de Philostrate, *Thiersch*, KUNSTBLATT. 1827. n. 18. *Toelken*, UEBER DAS VERSCHIEDNE VERHÆLTNISS DER ANT. UND MODERNEN MAHLEREI ZUR POESIE. b. 1821.

5. Les cinq zônes du coffre de Cypselus (§ 57.) étaient déjà remplies de groupes mithyques, conformément aux principes développés ici ; dans la quatrième notamment (qui, à l'exception de Bacchus, renferme douze groupes, comme la seconde), des scènes de combats alternent avec des groupes de scènes amoureuses ou de sujets semblables. Si l'on soumet à une ordonnance régulière le bouclier d'Hercule dans Hésiode (au centre l'image du dragon ; dans la seconde division, le sanglier et les lions ; dans la troisième, le combat des centaures, le chœur des dieux, le port et la pêche, Persée et les Gorgones ; dans la quatrième, au-dessus des Gorgones, la ville en guerre, en face, conséquemment au-dessus du chœur, la ville en paix; comme bord servant de cadre, l'Océan) : on voit que les deux principales sont divisées en deux parties, l'une remplie par des compositions de nature pacifique, et l'autre de nature guerrière, ce qui forme un contraste plein de beauté. Cf. Sur les tableaux de Polygnote, § 135. 3.

3me PARTIE.

Des Sujets de la Plastique.

§ 352. Si d'un côté, dans le choix de ses formes, 1
la plastique dépend de l'imitation de la nature réelle; d'un autre côté, dans le choix de ses sujets, elle tourne également dans le cercle du positif et de la réalité; loin de créer des êtres intellectuels au gré de sa fantaisie et par pure arbitraire, elle doit au contraire partir d'une ferme croyance dans leur existence et se trouver soutenue et encouragée par leur présupposition. Ces sujets positifs 2
lui sont fournis ou par l'expérience extérieure, la vue du corps, le monde des faits et de la

réalité, ou par le monde des idées, au milieu desquelles vit la nation dont l'art n'est que l'expression, c'est-à-dire que ces sujets se composent ou de figures historiques, ou de figures religieuses et mythologiques, et que la croyance à l'existence réelle de leurs images, croyance qui dans la poésie n'est en quelque sorte que passagère et fugitive, peut seule rendre durables.
3 Chez un peuple doué du sentiment des arts, les sujets de la dernière espèce seront toujours principalement proposés à l'activité artistique, car la puissance de l'art trouve à se montrer et à se développer en eux dans toute la force de ses facultés créatrices, d'une manière plus libre et plus complète.

1. *Sujets Mythologiques.*

1 § 353. On peut dire des Grecs, qu'ils furent assez heureux pour que long-temps avant que l'art fût assez mûr pour se manifester extérieurement, le génie du peuple eut préparé et façonné en quelque sorte le champ artistique tout
2 entier. Le *mysticisme*, cet élément si important de la religion, dans lequel nous sentons et pressentons l'Etre divin comme quelque chose d'infini différent de l'absolu humain, qui peut être, il est vrai, représenté sous la figure d'un symbole, mais jamais avec les couleurs de la réalité (§ 31.), se trouvait, si ce n'est entièrement banni des croyances populaires (ce qui n'est jamais possible chez un peuple religieux), du moins comprimé dans son es-

sor, surtout par la poésie. Les traditions, qui peignent l'influence secrète des forces universelles de la nature, souvent sous des images étranges et de formes indécises, avaient perdu chez les Grecs, dès les temps homériques, une grande partie de leur importance; les fêtes et les cérémonies, que ces traditions avaient semées sous leurs pas, continuèrent à être célébrées comme d'anciennes pratiques d'après les errements paternels. La poésie néanmoins suivit le chemin qui lui était nécessairement indiqué et comme frayé d'avance, en achevant de perfectionner tout ce que les croyances populaires avaient ébauché, par analogie avec la vie humaine; une douce et confiante piété qui voyait dans la divinité un protecteur et un conseiller humain, un père et un ami dans le besoin, pouvait très-bien s'en accommoder. Les poètes, qui n'étaient que l'expression 4 de la voix générale, incorporèrent les idées d'une manière de plus en plus individuelle et arrêtée, quoiqu'Homère ne soit pas arrivé cependant, en suivant cette voie, à donner à ses images les formes sensuelles et les contours nets qui distinguent les créations de la Plastique parvenue au plus haut degré de sa splendeur (§ 65.). Quand 5 l'art, de son côté, fut assez mûr pour saisir et rendre les formes extérieures de la vie dans toute leur vérité et force significatives, il n'eut plus qu'à exprimer ces idées, déjà individualisées, sous des formes grandioses qui y répondissent. Il fallut sans doute à l'artiste, de l'ori-

ginalité dans les idées, de l'enthousiasme et du génie pour y parvenir ; mais, cependant, la notion générale que la nation avait de la divinité lui servit comme de preuve de la justesse de ses
6 représentations. Aussitôt que cette idée fixe et arrêtée de la divinité, qui s'alliait chez les Grecs au goût le plus délicat et le plus pur pour le caractère sévère et grandiose de la forme, fut complètement satisfaite, les *figures normales* furent créées, et les artistes qui vinrent ensuite n'eurent plus qu'à les prendre pour modèles, et à les reproduire, mais sans servilité, avec ce goût de la race hellénique aussi éloigné de la raideur orientale que du désir d'innover à tout prix des modernes; ainsi naquirent les figures des dieux et des héros, qui n'auraient pas eu plus de vie et de vérité, si les dieux et les héros eussent eux-mêmes
7 posé devant les artistes. Mais tout cela ne put se passer que chez les Grecs, parce qu'en Grèce seulement l'art fut une activité nationale, parce que le peuple Grec seul fut un grand artiste.

3. Ainsi, aux yeux des Grecs, les représentations figurées des dieux semblaient appartenir à une nation particulière et d'une nature plus élevée et plus noble; lorsque ces mêmes dieux, dit *Aristote*, Polit. 1, 2., participaient aux actions de la vie réelle, tous les autres mortels n'étaient vis-à-vis d'eux que des esclaves ou des valets, comme les barbares vis-à-vis des Hellènes.

5. *Dion Chrysost*. xii. p. 210. explique assez bien comment la figure idéale des dieux revêtit insensiblement des formes constantes et immuables, par la reproduction fidèle, par l'imitation, en quelque sorte religieuse, des images des divinités créées par l'imagination du peuple.

6. C'est ainsi que les représentations figurées des dieux,

surtout celles qui devenaient *canoniques* à force d'être répétées, sont naturellement aussi des monuments des croyances religieuses qui dominaient alors qu'elles furent exécutées, et d'un autre côté la connaissance de celles-ci sert à préciser davantage l'époque de celles-là. Le mémoire d'*Heyne*, DE AUCTORIBUS FORMARUM QUIBUS DII IN PRISCÆ ARTIS OPERIBUS EFFECTI SUNT, COMMENTAT. GOTT. VIII. p. XVI., repose sur une excellente idée, qui devrait être reprise mais traitée d'une manière plus vaste.

§ 354. Cette activité se montre sous la forme 1
la plus complète dans la représentation des dieux dont l'individualité est la plus facile à saisir, c'est-à-dire, dont l'être tout entier ne peut pas être réduit à une pure abstraction. On peut dire d'eux : 2
ils ne signifient rien, ils sont; axiôme qui ne veut pas dire que ces dieux n'ont jamais été les sujets d'une expérience extérieure, mais seulement que ces êtres idéals ont existé durant la plus grande partie de l'histoire entière des races helléniques dont ils étaient adorés, et que dans leur caractère se trouve l'expression la plus variée de cette histoire. Par la même cause, les dieux qui ont le plus de vie dans l'art, sont précisément ceux dont la vie a été la plus énergique et la plus active. Ces dieux 3
sont les dieux Olympiens, le plus puissant de tous, Jupiter, les enfants, les frères et sœurs du maître de l'Olympe.

1. Nous nommerons comme sources générales de la partie mythologique qui suit : *Montfaucon*, ANTIQ. EXPL. 1. (Collection très-grossièrement faite, mais cependant indispensable encore aujourd'hui.). *A. Hirt's*, BILDERBUCH FUER MYTHOLOGIE, ARCHAEOLOGIE UND KUNST. 2 cahiers de texte, et 2 de planches. B. 1805 et 1816. in-4. *A. L. Millin*. GALERIE MYTHOLOGIQUE. P. 1811. 2. vol. de texte, 2 de planches (190 planches); il en existe une édition alle-

mande publiée à Berlin. *Spence*, POLYMETIS (une comparaison des œuvres d'art avec les passages des poëtes qui traitent des mêmes sujets. L. 1774. f.). Nous passons sous silence les collections de figures mythologiques, faites sans critique et d'une manière superficielle, qui servent continuellement à tromper le public.

3. Les groupes des *douze dieux* de l'Olympe (qui ne sont pas toujours les mêmes) dans un style très-ancien, ont été mentionnés plus haut § 97. n. 16.; le monument le plus important de ce genre est l'Ara Borghèse. Un vase Borghèse (MON. GAB. 16. 17.; maintenant au Louvre 381. *Clarac*, PL. 171.), montre les têtes de douze divinités, rangées arbitrairement à ce qu'il semble, et leurs attributs combinés comme signes représentatifs des douze mois de l'année avec des astres du zodiaque. Vénus avril, Apollon mai, Hermès juin, Jupiter juillet, Demêter Auguste, Vulcain septembre, Arès octobre, Artémis novembre, Hestia décembre, Héra janvier, Poseidon février, Athéné mars. Onze dieux rangés autour de Jupiter, bas-relief M. CAP. IV, 8. G. M. pl. 5, 19. Tableau trouvé à Pompeï, représentant les douze divinités en un seul rang, au-dessus de deux GENIIS LOCI, GELL. pl. 76. Têtes d'un grand nombre de dieux en médaillons, PITT. ERC. III, 50.

A. *Les douze Divinités de l'Olympe.*

1. *Zeus* ou *Jupiter.*

1 § 355. Jupiter, le dieu du ciel, passait, aux yeux des Grecs primitifs, pour être le père de toute la nature animée et le principe de la vie universelle. Par une pluie chaude du printemps il célèbre, aux termes de la tradition argienne, son mariage avec Junon; la colombe féconde, le chêne nourricier, servaient à caractériser en lui le dieu de l'abondance; et on racontait en Crète les aventures de son enfance en des termes qui rappelaient les
2 traditions locales de la jeunesse de Bacchus. Les

vieilles idées symboliques, les anciens mystères le représentaient comme régnant à la fois sur trois empires, dans les cieux, sur la terre et dans les enfers. L'art, cependant, ne représenta jamais Jupiter comme Dieu-Nature ; les plus anciens monuments lui ont conservé son caractère purement éthique, et le montrent comme le maître, aussi puissant que miséricordieux, des dieux et des hommes, comme le dominateur de l'Olympe et
de la terre. Phidias avait déjà su fondre habile- 3
ment (§ 116.) toutes ces qualités ensemble, en prenant pour modèle quelques représentations moins profondément conçues de l'art primitif,
mais ce fut certainement lui qui dessina les traits 4
extérieurs du dieu, que tous les artistes venus après Phidias cherchèrent à imiter et à reproduire, selon le degré de puissance de leur talent (Cf. §
141, 3. 160, 1.). Aux traits caractéristiques du 5
maître des dieux, appartiennent la chevelure qui se dresse à partir du milieu du front pour retomber ensuite en forme de crinière des deux côtés (§ 330, 4.), le front clair et radieux dans sa partie supérieure mais fortement voûté dans sa partie inférieure, les yeux considérablement enfoncés il est vrai, mais largement ouverts et arrondis, les contours pleins de douceur de la lèvre supérieure et des joues, la barbe épaisse et touffue, tombant en boucles nombreuses, la poitrine aux formes pleines de noblesse et d'ampleur, et enfin la musculature vigoureuse, mais qui n'a rien
d'outré, du corps tout entier. De ce caractère 6

idéal, imprimé à la plupart et aux meilleures statues de Jupiter, s'écarte d'un côté la figure plus douce et plus jeune, avec une barbe moins touffue et une physionomie moins virile, du Jupiter que l'on nomme communément, mais sans
7 fondement bien réel, Jupiter Milichios; d'un autre côté, on rencontre quelquefois des têtes de Jupiter qui, dans les ondulations de la chevelure moins symétriquement disposée, les traits plus animés et plus agités de la figure, ont une certaine expression de courroux et de chaleur guerrière et représentent le dieu qui combat, le dieu vengeur, le dieu qui punit et châtie. La plus terrible image de Jupiter était, au dire de Pausanias, le Zeus Horkios d'Olympie, le dieu vengeur du parjure, avec un foudre dans chaque main.

1. Voyez sur Jupiter en général, *Boettiger's* KUNSTMYTHOLOGIE, p. 290 et s., et pour le développement ultérieur des vues renfermées dans cet ouvrage, le plan de sa continuation communiqué par l'auteur à ses amis, mais qu'il a laissé manuscrit. Sur l'*ἱερὸς γάμος* des Argiens, *Welcker*, ANHANG ZU SCHWENK'S ETYMOL. MYTHOL. ANDEUTUNGEN. p. 267. Sur le Jup. Dodonéen, surtout *Voelcker*, MYTHOL. DES JAPET. GESCHLECHTS. p. 83 et s. Sur celui de Crète, *Hoeck's*, CRETA. I. p. 234 et s.

2. Sur le Z. *τριόφθαλμος* des temps primitifs de la religion grecque, *Paus.* II, 24, 5., qui en donne bien certainement une explication exacte et vraie. Le Triopas, qui joue un rôle si important dans le culte des dieux chtoniens, est vraisemblablement ce même Jupiter.

3. *Millingen* (ANC. COINS, 4, 20. Cf. *Mionnet*, SUPPL. IV. pl. 6, 22.) croit reconnaître dans la figure de Jupiter représenté sur les monnaies messéniennes, nu, debout, avec le foudre dans la main droite, l'aigle sur la main gauche, le J. Ageladas d'Ithome. Dans le bas-relief Borghèse, Jupiter est représenté avec le sceptre et le foudre, l'himation à

plis élégamment disposés jeté autour de la poitrine et du corps, la barbe pointue, les tresses de cheveux tombant sur les épaules. Sur le bas-relief de Wiltonhouse de style grec archaïque (*Muratori*, INSCR. I. p. 35. *Boeck*. C. I. 34.), Jupiter assis et à moitié vêtu porte un aigle sur la main gauche. Dans le style ancien des vases peints, assis, la barbe pointue, tenant le foudre, par ex. § 100. 3, 11. Cf. la naissance de Pallas, § 377. de Bacchus, § 390.

5. Les plus célèbres *statues* de Jupiter, au nombre desquelles on ne peut néanmoins citer aucun ouvrage de premier rang, sont le J. Vérospi PCI. I, 1. Cf. *Gerhard*, BESCHR. ROMS. II, 11. p. 193. Le colosse de St.-Ildefonse inconnu. Le buste colossal d'Otricoli, calculé pour être vu de bas en haut. P CI. VI, 1. M. FRANC. III, 1. Un caractère encore plus élevé distingue le buste colossal mais très-fragmenté du jardin de Boboli à Florence, *Winck*. IV. pl. I. a. Un autre dans la galerie de Florence, *Winck*. IV. p. 316. Un beau buste à Naples. M. BORB. V, 9.

6. Un beau buste de ce genre a passé de la collection Townley dans le Muséum Britannique, SPECIMENS, 31. La belle tête de Dresde, qui repose sur un torse formé de morceaux rapportés. 142. AUGUSTEUM, 39, offre des formes également jeunes.

7. Tel est le Torso, qui, après avoir fait partie autrefois de la collection Médicis, se trouve à Paris, depuis Louis XIV. L. 682. M. NAP. I, 3. BOUILL. I, 1. *Clarac*, PL. 312. Le célèbre camée, de la bibliothèque san Marco à Venise, mais dont l'authenticité a été contestée et sur lequel se voit la tête de Jupiter Ægiochus (écrits de *Visconti* et *Bianconi*, G. M. II, 36.) dont les traits respirent en même temps l'amour du combat, l'orgueil de la victoire et la douceur. La tête de Z. Στρατηγὸς d'Amastris, *Combe*, N. M. BRIT. 9, 9. 10. nous offre la même hardiesse dans le jet des boucles de la chevelure. Sur les modifications ou différences des formes des cheveux et de la barbe de Jupiter, *Visconti*, PCI. VI. p. 1, 2.

§ 356. L'attitude dans laquelle Jupiter est re- 1
présenté assis, l'himation le plus ordinairement tombant jusque sur les reins, répond à l'idée d'un dieu puissant et victorieux, mais qui se re-

2 pose dans sa force et sa victoire; l'attitude, au
contraire, de Jupiter debout (ἀγάλματα ὀρθά) dont
l'himation est tout-à-fait rejeté, ou ne couvre
que le dos, entraîne avec soi l'idée de l'activité
et personnifie le dieu qui préside et conduit toute
activité politique, ou le dieu dont le foudre pro-
3 tège et châtie. Quelquefois les formes de la jeu-
nesse, l'apparence juvénile des traits, donnent à
penser que le Jupiter auquel elles appartiennent,
combat encore pour la domination du monde et
n'en est pas encore le maître absolu et incontesté.
Cependant, même dans les figures de Jupiter où il
est représenté debout, une certaine expression de
tranquillité respire dans les traits de cette divinité;
les mouvements violents ne conviennent pas à la
4 physionomie de ce dieu. La patère, emblème du
culte, le sceptre, symbole de la domination, la vic-
toire sur la main, l'aigle, le messager de Jupiter,
son arme ordinaire, le foudre, en sont les principaux
5 attributs. La couronne de l'olivier sauvage (κότινος)
distingue le Jupiter Olympien du Jupiter Dodo-
néen, qui porte une couronne de chêne et dont
le visage et la chevelure ont d'ailleurs quelque
6 chose de particulier. Les représentations figu-
rées de Jupiter, dans lesquelles les rapports qui
existent entre ce dieu et le système du monde,
les relations mystiques entre son culte et celui de
la nature, la personnification des phénomènes
naturels, sont rendus saillants, sont compara-
tivement rares et appartiennent pour la plupart
soit aux temps de la décadence de l'art, soit

à des contrées asiatiques. Les divinités barbares 7
hellénisées, comme Zeus, s'éloignent considérablement du type consacré pour les images du maître des dieux.

1. Le Z. *assis* d'Olympie, aussi ailleurs comme Νικηφόρος, VICTOR (*Combe*, N. BRIT. 6, 24. G. M. 10, 43. 177. 6, 673.); Z. Idœus, avec Pallas sur la main gauche, sur les monnaies d'Ilion, M. I. D. INST. 57.; en outre le Z. avec l'aigle sur la main, que les monnaies attribuent à un sanctuaire macédonien (vraisemblablement Dion); le J. Capitolin aussi avec le foudre dans la main droite, la gauche tenant le sceptre, *Morelli*, N. FAM. INC. tb. I, 1. IMPP. VITEL. tb. 2, 8. Le plus souvent, Jupiter assis a, comme dieu tonnant pacificateur, le foudre dans le sein, *Tassie*, CAT. I. p. 86. 87. n. 941, 942. et une couronne de vainqueur, G. M. 9, 44. Un Z. sur le trône, qui exprime aussi le repos en appuyant la main droite contre la tête, dans un tableau de Pompée, *Zahn*. 26. *Gell* N. POMP. PL. 66. M. BORB. VI, 52.

2. *Debout* (comme le Z. Néméios, *Paus*. II, 20, 3.) et enveloppé dans l'himation, comme par exemple celui de Laodicée, qui a le sceptre dans la main gauche, l'aigle sur la droite, sur les monnaies fédérales. Dans les statues de Jupiter, M. CAP. III, 2, 3. BOUILL. III, I, 1. *Clarac*, pl. 311. Le bas-relief hiératique PCI. IV, 2. Les draperies cachent moins les formes du dieu.

Entièrement nu, le Jupiter Homagyrios debout des Achéens, avec une victoire sur la main droite, le sceptre dans la main gauche. N. M. BRIT. 7, 15, 8, 6. Vêtu par devant seulement, souvent sur des monnaies romaines, comme J. STATOR; lançant le foudre comme CONSERVATOR, avec le sceptre G. M. 9, 45. J. IMPERATOR, la main droite appuyée sur une lance, dans la gauche le foudre, le pied gauche plus élevé que le droit, sur des monnaies de Commode, *Pedrusi*, V. 17. (Cf. cependant *Levezow*, JUPITER IMPER. B. 1826. p. 13.). Sur la pierre gravée attribuée à Onesimos, *Millin*. P. GR. 2. avec le sceptre, la patère, un aigle près de la statue qui porte une couronne dans le bec. Beaux bronzes de Paramythia, sans aucune draperie, avec la patère, SPEC. 32.; ces figures de bronze sont très-communes, le

foudre est un attribut plus ordinaire que la patère, ANT. ERC. VI, 1, 2. Monnaies athéniennes, où Z. avec foudre et patère marche un peu en avant, N. BRIT. 7, 1. Statue, M. CAP. III, 4. BOUILL. III, 1, 3.

3. Un Z. *debout*, *imberbe*, avec le foudre et l'égide entourant le bras gauche, avec l'inscription Νεισου, pierre gravée, *Schlichtegroll*, PIERR. GRAV. 20. G. M. II. 38. Cf. *Winck*. V. p. 213. Un Z. sous les traits d'un jeune homme (TINIA), avec le foudre figuré sur le miroir étrusque de la collection Ficoroni, ETRUSKER, II. p. 44. Z. imberbe. Statues citées dans *Paus*. VII, 24. V, 24. Z. Hellenios imberbe sur des monnaies syracusaines ; sur des monnaies romaines (*Stieglitz*, DISTR. NUM. FAM. p. 35.) ; pierres gravées de ce genre, *Tassie*, p. 84. n. 886.

4. Sur des monnaies d'Elis (*Millingen*, ANC. COINS. pl. 4, 21.) Z. fait voler l'*aigle* comme son augure. Sur des pierres gravées (*Lippert*, II, 4, 5. *Tassie*, I, p. 87.) où le sujet est traité avec enjouement, l'aigle reçoit des mains de Z. la couronne qu'il doit porter à celui qui est objet de la faveur du dieu suprême; on le voit aussi tenant le foudre, avec une couronne ou palme dans son bec. L'aigle tenant le lièvre, le serpent, sur les pierres gravées et les monnaies, est un présage de victoire des temps primitifs. Z. tient le foudre comme καταιβάτης dans la main droite, assis sur un rocher, l'aigle à ses pieds, sur les monnaies des Cyrrhestiens, de l'époque des Antonins, *Mionnet*, DESCR. V. p. 135 et s. *Burmann* DE JOVE καταιβάτῃ. Sur des monnaies de Séleucie, en Syrie, le foudre est placé sur un trône, comme idole du culte, Cf. *Norisius*, ANN. SYROMAC. p. 267. Le plus ordinairement le foudre est figuré comme κεραυνὸς αἰχμάτας, mais souvent aussi ailé.

5. La tête du Z. Olympios des monnaies d'Elée porte la couronne de cotinos, sur le revers l'aigle avec le serpent ou le lièvre. N. BRIT. 7, 17 et s. *Stanhope*, OLYMPIA. pl. 17. DESCR. DE L'EGYPTE. V. PL. 59. Le Z. Olympien se trouve aussi caractérisé par les sphinx qui soutiennent le trône (*Paus*. V, 11, 2.), dans les sculptures du Parthénon, dans le bas-relief de *Zoëga*, BASS. I, 1. *Hirt* BILD. II. p. 121. pl. 14, 1. (Z. Alpheios, comme homme. *Elien*, V. H. II, 33., Olympias, Poseidon, Isthmias).

Le Z. de *Dodone* sur les monnaies de Pyrrhus, dans *Mionnet*, DESCR. pl. 71, 8.; la femme trônant avec le polos et le scep-

tre, qui tire, à la manière d'Aphrodite, son vêtement jusque sur les épaules, est certainement la *Dioné* Dodonéenne. On voit sur les M. des Epirotes la tête de Jupiter réunie à celle de Dioné; sur le revers d'une de ces monnaies βοῦς θούριος λαρινός, N. BRIT. 5, 14., Cf. 15. *Mionnet*, SUPPL. III. pl. 13. *Allier de Hauteroche*, 5, 18. Le Z. Capitolin est figuré sans couronne sur les deniers de la G. PETILIA.

6. Z. Φίλιος, comme Bacchus, mais avec l'aigle sur le thyrse, ouvrage de Polyclète, *Paus.* VIII, 31, 2. Sur des monnaies de Tarsos, avec le sceptre ou le foudre dans la main droite, des épis et raisins ou une coupe dans la gauche. *Toelken*, BERL. KUNSTBL. I. p. 175. Sur des monnaies de Pergame, sous ce nom, avec une coupe dans la main droite et le sceptre dans la main gauche. *Eckhel*, SYLLOGE, p. 36. Z. Ὄμβριος figuré versant une corne d'abondance sur la terre, sur une monnaie d'Ephèse d'Antonin-le-Pieux, *Seguin* SEL. NUM. p. 154. *Eckhel*, D. N. II. p. 514. J. PLUVIUS de la COL. ANTON. G. M. 9, 41. Z. avec une corne d'abondance, souvent sur des monnaies des derniers temps de l'antiquité. Le Z. Apomyos sur des pierres gravées (*Winck.* M. I. n. 13.) est maintenant expliqué plus exactement par *Koehler*, MASKEN, p. 13.

Z. Comme point central du monde, assis avec le foudre, entouré du soleil et de la lune, de la terre et de la mer et des signes du Zodiaque, belle monnaie MAX. MOD. de Nicée, sous Antonin-le-Pieux, *Mionnet*, SUPPL. V. p. 78. M. semblable d'Alex.-Sév. *Pedrusi*, V, 21, 1. Z. Sérapis au milieu de planètes et du zodiaque, sur les M. égyptiennes frappées sous Antonin-le-Pieux, MÉM. DE L'AC. DES INSCR. XLI. p. 522. pl. 1, 11. Pierre gravée de *Lippert*, 1, 5. De Z. comme planète, § 405.

Z. EXSUPERANTIUS richement vêtu, avec la corne d'abondance et la patère sur des bas-reliefs des bas-temps; sur une pierre gravée imitant le style archaïque, *Millin*. PIERR. GRAV. 3. Sur la patère un papillon s'est posé. Cf. *Winck.* V. p. 229. Voilé (comme divinité invisible et cachée) dans une terre cuite de Samos, *Gerhard*, ANT. BILDW. I, 11.; PCI. V, 2.; *Lippert*, 1, 9.; en même temps avec la couronne de chêne et le foudre ailé. M. ODESC. 33. *Ailé*, *Winck.* III. p. 180. de Z. Hadès, § 403.

7. Z. Στράτιος, Λαβρανδεὺς, de Mylasa et des villes du voisinage, une idole très-ancienne avec la bisaiguë et la

lance, entièrement vêtue, V. par ex. *Buonarroti*, MEDAGL. TV. 10, 10. Z. *Ammon* sur des monnaies de Cyrène; Aphytis et autres villes grecques, Alexandrie, Rome, sur des pierres gravées. *J. Axur* ou *Anxur* de Terracine, imberbe, couronné de rayons, trônant, sur des M. G. M. pl. 9-11. J. DOLICHENUS, § 243. 2, Z. *Casios*. § 242. 1.

1 § 357. Dans les compositions où Jupiter ne figure plus isolément, il est représenté tantôt sous les traits d'un enfant, conformément au mythe Crétois, qu'Hésiode avait déjà su fondre et marier avec les
2 idées familières aux Grecs; tantôt comme vainqueur des géants (la guerre des Titans chantée plus souvent, et beaucoup plus tôt, ne servit pas de sujet à la Plastique) qu'il foudroie ordinairement du haut de son char, au milieu de la mêlée, et
3 s'assurant ainsi l'empire du monde. Jupiter, une fois parvenu à la domination universelle, ne se trouve plus que rarement mêlé aux évènements de la vie; il ne reste en conséquence à l'art, pour sujet de grandes compositions, que les amours de ce dieu, qui durent en grande partie le jour à l'an-
4 cien culte de la religion naturelle. Dans la représentation de la nymphe Io, qui est figurée tantôt sous la forme d'une vache, tantôt sous les traits d'une jeune fille avec des cornes de vache seulement; dans la figure d'Europa portée par un taureau, les vêtements flottants autour d'elle au gré du vent et se dessinant en lignes sinueuses, l'art demeura assez fidèle aux vieilles idées symboliques; cependant, dans le mythe d'Europe, le rapport de celle-ci avec Jupiter métamorphosé en aigle, a déjà quelque chose de plus lascif, et ce

rapport dégénère bientôt dans l'amour de Jupiter cygne pour Leda (sujet favori de l'art fleuri de l'époque macédonienne), en une représentation moins timide de l'ivresse de la volupté. Les amours de Jupiter fournirent aussi à la poésie 5
et à la peinture matière à des caricatures et à des compositions bouffones et plaisantes. L'enlèvement du bel enfant Ganymède forme comme 6
une espèce de pendant à l'histoire de Leda. — Parmi les groupes empruntés au culte de Jupiter 7
avec d'autres divinités, le groupe du Capitole, Junon à gauche et Minerve à droite de Jupiter, est d'une grande importance et d'un puissant interêt. Les figures de Victoires, des Parques, Grâces, d'Heures, comme parèdres des images de Jupiter, sont comme les symboles personnifiés de ses hautes qualités et des côtés multiples de son être.

1. *Jupiter enfant* sous la chèvre Amalthée, Rhea à côté, les Curètes faisant du bruit, sur l'autel quadrangulaire du M. CAP. IV, 7. G. M, 5, 17. L'enfant à côté de sa mère, dans une grotte, au milieu des Curètes (Corybantes), sur les M. d'Apameia, *Mionnet*, n. 270. (*Boissière*, MÉD. DU ROI, PL. 29.); l'enfant entouré de Curètes bruyants, sur les monnaies impériales de Magnésie et Mæonie (MON. D. INST. 49. A. 2.; Cf. § 401). J. CRESCENS, sur la M. d'Amalthéia, G. M. 10, 18. J. et Junon comme nourrissons de la fortune à Præneste, *Cic.* DE DIV. II, 41. Cf. *Gerhard*, ANT. BILDW. pl. 2. Z. comme enfant à Ægium.

2. Z. *Gigantomachos* sur un char, célèbre camée d'Athenion, de la collection royale de Naples (*Bracci*, MEM. DEGLI ANT. INCISORI, I, 30. *Tassie*, PL. 19, 986. *Lipp.* III, 10. M. BORB. I, 53.1. G. M. 9, 33.) dont il existe une imitation à Vienne (*Eckhel*, PIERR. GRAV. 13.; Cf. *Lipp.* I, 13.); sur une monnaie de Cornelius Sisenna (*Morelli*,

CORN. TB. 5, 6.); sur un beau vase peint, *Tischb.* I, 31.; au peplus de Pallas de Dresde. Z. aux prises avec un géant, sur une pâte antique, *Schlichtegroll*, 23.; semblable sur une M. de Dioclétien, *Walsh*, ESSAY ON ANC. COINS, p. 87. n. 19. Sur les géants, dont il est difficile de distinguer Typhœus, Cf. § 402.

4. Amour de Z. pour *Io*, prêtresse de Junon à Argos et originairement déesse de la lune, représenté d'une manière intéressante sur le vase, *Millingen*, COLL. DE GOGH. pl. 46.; on voit le simulacre en bois d'Héra, Io comme παρθένος βούκερως (*Herodote*, II, 41.). Z. encore imberbe, avec le sceptre et l'aigle. Cf. § 369. La vache Io gardée par Argus, sur des P. gravées, M. FLOR. I, 57, 3. *Lipp.* II, 18. *Schlichtegroll.* 30. Cf. *Moschus*, II, 44 et § 387.

Amour de Z. pour *Europa*, déesse crétoise de la nuit et de la lune (*Boettiger*, KUNSTMYTHOL. p. 328. *Hoech*, CRETA, I. p. 83. *Welcker*, KRET. KOLONIE. p. 1 et s.). Europa sur Jupiter taureau, ancienne statue en bronze de Pythagoras (*Varron*, DE L. L. V, 6. § 31.). Sur des M. de Gortyne on voit Europe portée par le taureau (N. BRIT. 8, 12. *Boettiger*, PL. 4, 8.), ensuite assise au bord du Léthée, sur le platane dont les branches desséchées semblent se couvrir d'un nouveau et frais feuillage, Z. comme aigle près d'elle (N. BRIT. 8, 10, 11.); l'aigle semble vouloir se glisser dans son sein (*Mionnet*, SUPPL. IV. pl. 10, 1.) : motif qui sert peut-être bien aussi à expliquer la prêt. Hébée, *Lippert*, II, 16. *Schlichtegroll.* 38. On la voit aussi figurée avec ses vêtements flottant au gré du vent, sur les dernières monnaies de Sidon (SAN CLEM. 15, 152, 153. 36, 6. 7. N. BRIT. 12, 6.) et des deniers de la G. VOLTEIA, *Morelli*, n. 6. Cf. le tableau (ACHILL. TATIUS, I, 1.) dans le tombeau des Nasons, dans *Bartoli*, 17.; LES VASES PEINTS. *Millingen*, DIV. COLL. 25.; *Millin.* VAS. II, 6.; ANN. D. INST. III. p. 142. Pierres gravées, *Beger*, THES. BRAND. p. 195.; *Lipp.* I, 14. (15?); *Schlichtegroll*, 29.

Z. comme cygne, tenant *Leda* embrassée dans ses ailes. *C. Féa*, OSSERV. SULLA LEDA. 1802., ouvrage dans lequel l'auteur a figuré six statues semblables. M. FLOR. III, 3. 4. Le cygne dans ces statues ressemble souvent plutôt à une oie qu'à un cygne, peut-être par allusion aux SACRA de Priape (*Boettiger*, HERC. IN BIVIO. p. 48.). Ad. Fabroni faisait conséquemment allusion à ces statues dans son

explication de Lamia Glaucia aimée par une oie, groupe d'une invention grandiose, St. di S. Marco. ii, 5.; on conserve un bas-relief tout-à-fait semblable, d'Argos, dans le Mus. Britannique. Sur des pierres gravées, dans des attitudes très-différentes (veneris figuris) *Tassie*, pl. 21.; *Lipp.* i, 16 et s. ii, 8 et s.; *Eckhel*, p. gr. 34. — Pitt. Erc. iii, 89.

Z. saisissant *Antiope*, sur un miroir étrusque, *Inghir.* ii, 17.; le satyre, sous la figure duquel ce dieu la surprit, se trouve auprès. Z. lui-même, sous la figure d'un satyre auprès d'Antiope, sur des pierres gravées, *Lipp.* i, 11, 12. Z. comme aigle, enlevant *Egine* (?), vases peints. *Tischbein*, i, 26. La pluie d'or de *Danaë* dans un tableau de Pompée. *Zahn.* 68. M. Borb. ii, 36. Sur la nymphe Sémélé, § 390.

5. Z. et Mercure montant chez *Alcmène*, d'après une farce de la Basse-Italie fig. sur un vase, *Winck.* M. I. 190. *Hancarville*, iv, 105. Cf. Dorier, ii. p. 356. On voyait sur le coffre de Cypselus, Alcmène gagnée au moyen d'une coupe.

6. Sur *Ganymède*, § 129, 1. Statues isolées, PCI. ii, 35. *Piranesi*. 21.; M. Flor. 5. (restaurée en beaucoup d'endroits). L'enlèvement St. di S. Marco, ii, 7. *Caylus*, ii, 47, 3. *Schlichtegroll*, pierr. grav. 31. Donnant à boire à l'aigle, PCI. v, 16. Souvent sur des pierres gravées, *Lipp.* i, 21 et s. Thes. ant. gr. i, v. Z. embrassant Ganymède sur une peinture murale d'Herculanum (ou supposée par Mengs) *Winck.* v. pl. 7. Cf. *Lucien*, Dial. deor. 5. Gan. instruit par Aphrodite, G. M. 146, 533.

7. Les trois dieux du Capitole sur des monnaies de Trajan, *Vaillant*, Méd. de camps. p. 13. Sur un fronton (d'après un bas-relief ?), *Piranesi*, Magnificenza, p. cxcviii. Sur des lampes dans *Bartoli*, ii, 9. (où les dieux du Capitole sont considérés comme les maîtres du monde); *Passeri*, i, 29. pier. grav. dans *Tassie*, i. p. 83. Le bas-relief, Bouill. iii, 62. offre le spectacle d'un sacrifice devant le temple Capitolin, dans la forme dernière de son architecture corinthienne. Les attributs des trois divinités réunies sur une pierre gravée, Impr. d. Inst. ii, 66.

8. Des victoires soutiennent le trône de Z. Olympien, tandis que les Grâces et les Heures, placées derrière le dossier du trône, entourent la tête du dieu bienveillant; près du Z.

de Mégare (*Paus.* I, 40, 3.), on voyait les Heures et les Parques.

Héré ou *Junon.*

1 § 358. Junon était, dans plusieurs sanctuaires
de la Grèce, qui, du reste, semblent tous originaires
de l'Argolide, l'être femelle qui répondait à Zeus,
2 la femme du Jupiter céleste. Son union avec le
maître des dieux, source de toutes les productions
terrestres, achève de la caractériser; et c'est sous
ce rapport que nous voyons cette déesse passer
dans les traditions successivement de l'état de
jeune fille et de fiancée à celui de femme mariée;
puis séparée de son mari et lui résistant; la déesse
3 devient ainsi la déesse tutélaire du mariage. Comme
véritable épouse (κουριδίη ἄλοχος), opposée aux
concubines et en même temps comme déesse
puissante et redoutable, elle revêtit dans les chants
primitifs de la poésie, un caractère fier et difficile;
caractère que la plastique, qui ne pouvait
pas s'approprier les traits trop durs de la poésie
primitive, ne lui conserva qu'autant qu'il pouvait
s'accorder avec la représentation figurée la
plus noble et la plus élevée de la femme de Ju-
4 piter. Depuis des temps immémorials, le voile
(νυμφευομένη) que prend la jeune fiancée, en signe
de sa séparation d'avec le reste du monde animé,
fut le principal attribut de Junon; et dans
les vieux simulacres de la déesse il en enveloppe
souvent le corps tout entier; Phidias lui-même
a caractérisé la Junon de la frise du Parthénon,
par le voile rejeté en arrière (l'ἀνακαλυπτήρια

de la fiancée). Dans les vieilles idoles, la déesse 5
porte ou le disque qui se rapproche davantage
de la forme ronde et que l'on nomme *polos*,
ou le disque profondément échancré aux deux
extrémités, appelé *stéphané ;* dans la statue co-
lossale de Polyclète, et dans d'autres simulacres
du culte, cette coiffure était remplacée par une
espèce de diadème, nommé *stéphanos*, orné des
figures en relief des Heures et des Grâces. La
même statue tenait dans une main le fruit du
grenadier, symbole de la grande déesse Nature,
et dans l'autre un sceptre à l'extrémité duquel un
coucou était perché. La physionomie de Junon, 6
telle qu'elle fut très-probablement fixée par Po-
lyclète, montre les formes de la beauté dans toute
son éclatante et inaltérable fraîcheur, c'est-à-
dire doucement arrondies, sans être trop pleines,
commandant le respect, mais sans dureté. Le front
entouré de cheveux qui tombent en lignes on-
duleuses, forme un triangle légèrement voûté;
les yeux ouverts et ronds (Ἥρη βοῶπις) regardent
droit devant eux. Un air de jeunesse et de fraî- 7
cheur est répandu sur le corps entier, parvenu
à tout son développement et sans défaut de la
déesse qui nous représente une matrone se bai-
gnant sans cesse dans la source de la virginité
et de la jeunesse, ainsi qu'on le raconte de Junon.
Son costume consiste en un chiton qui enveloppe 8
tout le corps à l'exception du cou et des bras, et
d'un himation qui entoure et ceint pour ainsi
dire le milieu du corps; dans les statues des beaux

temps de l'art, le voile est le plus souvent rejeté en arrière, quand il n'est pas tout-à-fait supprimé.

1. *Boettiger*, GRUNDRISS DER KUNSTMYTHOL. sect. 2.

4. Homère aussi, IL. XIV. 175. mentionne, outre les tresses de cheveux et l'ἑανὸν avec la ζώνη, surtout encore l'Idole d'Argos, § 68. 2. 351. 3. et le credemnon aussi blanc que la lumière du soleil de Junon. Sur la Junon Samienne de Smilis, § 69.; dans les ouvrages du vieux style grec, Junon est représentée sous la figure d'une femme entièrement enveloppée dans ses vêtements, dont l'himation couvre tout à la fois la tête et se trouve élégamment tenu et tiré par les mains de la déesse; c'est ainsi qu'elle est figurée dans le style hiératique (avec Z. et Aphrodite) sur le bas-relief du L. 324. M. FRANC. II, 1. M. NAP. I, 4. *Clarac*, PL. 200. Libanius Ἐκφρ. 22. (Cf. *Petersen* DE LIBANIO. II. p. 8.) parle du voile d'une statue de Junon considérée comme déesse du mariage. Les Sirènes, que l'ancien simulacre de Junon à Coronée, ouvrage de Pythodore, tenait sur la main (*Paus.* IX, 34, 2.), faisaient peut-être allusion à l'hyménée. Sur un vase de Nola, *Gerhard*, ANT. BILDW. I, 33. Junon porte un lion sur la main, vraisemblablement d'après une image religieuse. Ordinairement, du reste, cette déesse tient une pomme ou une grenade dans la main (sur des vases de Volci, ANN. D. INST. III. p. 147.), aussi sur le sceptre, dans la peinture du vase, § 100. nº 5.

5. La *stéphané* de Junon, *Athen.* V, 201. c.; à cause de cela peut-être bien εὐστέφανος dans *Tyrtée;* sur la forme de cette coiffure, Cf. plus haut § 344, 4. Elle offre toujours de la ressemblance avec la visière du casque, qui porte le même nom. Le *Polos* dans la statue en terre cuite Samienne, fig. par *Gerhard*, ANT. BILDW. I, 1. Sur le *Stephanos* de la Junon de Polyclète, § 121. 2.

6. Comme exemple de ce qui est avancé ici, on peut citer surtout la tête colossale de la maison Ludovisi; V. *Winck.* IV. pl. 7. 6. *Meyer*, PL. 20. *Hirt*, 2, 5. Le buste de Versailles, M. NAP. T. I, pl. 5. offre des traits semblables. Comme exemp. d'un style plus sévère encore (destinée probablement à être vue de loin), avec des paupières saillantes et à vive arête, une tête colossale à Florence. *Winck.* IV.

p. 336. La Stéphané a ici la forme arrondie et des nœuds aux extrémités, comme cela se rencontre fréquemment; elle est ornée de roses. Tête de Junon de Prœneste avec une stéphané élevée, semblable au Polos, dans *Guattani*, M. I. 1787. p. XXXIII. Deux beaux bustes à Naples, M. BORB. V, 9. Buste à Sarsko-Selo.

7. Il n'existe aucune *statue* de Junon qu'on puisse dire excellente. La J. Barberini, PCI. 1. 3. *Piranesi*, STATUE. 22. (la tête dans *Morghen*, TV. 2. 3.) a une expression douce ; et le costume est traité avec beaucoup de liberté. La J. d'Otricoli, PCI. II, 20. semblable à la précédente. Des ruines de Lorium, avec la stéphané et le voile, PCI. 1, 3. La J. du Capitole, mais qui n'est peut-être pas une J. autrefois possédée par la maison Cesi, dans *Maffei*, RACC. 129. M. CAP. III, 8. M. FRANC. II, 3. La J. Farnèse, M. BORB. II, 61. La J. du M. FLOR. III, 2. a subi un grand nombre de restaurations. La figure de bronze avec la grenade et la stéphané denticulée, ANT. ERC. VI, 3. (n. 67.) est difficilement une Junon. Figure de bas-relief d'un style noble, PCI. IV, 3.

§ 359. Il est rare de voir Junon avec le carac- 1
tère maternel, sous les traits d'une mère qui remplit ses devoirs ; dans la représentation de cette
déesse la matrone royale remplace la mère. En 2
Italie Junon est le génie femelle tutélaire par excellence, et qui porte le même nom. Aux religions 3
primitives de l'Italie appartenait le culte de la Junon Sospita ou de Lanuvium, et ce culte ne put jamais être détrôné chez les Romains par l'art et la mythologie grecs. Dans les représentations de
la vie humaine, Junon est avant tout la déesse 4
tutélaire du mariage, et c'est comme Junon fiancée, Zeuxia ou Pronubia, qu'elle remet la femme à l'homme.

1. Une J. allaitant (elle est reconnaissable à la stéphané qu'elle porte) dans *Winck*. M. I. 14. PCI. I, 4.; son nourrisson est, selon *Visconti*, Mars, comme sur une M. de Julia Mam-

mæa. Le bronze ANT. ERC. VI, 4. avec la stéphané élevée, la patère et la corne d'abondance, d'une expression en quelque sorte individuelle, semble représenter la Junon d'un personnage déterminé, tel qu'une matrone. Aussi voyons-nous le *Paon*, qui fut pour la première fois peut-être consacré à J. dans l'île de Samos, porter sur les monnaies romaines impériales l'impératrice (JUNO AUGUSTÆ) jusqu'au ciel, comme l'aigle porte l'empereur.

3. Le costume de J. SOSPITA se compose d'une peau de chèvre jetée autour du corps, d'une double tunique, CALCEOLI REPANDI, de la lance et du bouclier. Cette personnification était très-familière aux Romains. *Cic.* N. D. I, 29., et se trouve fréquemment sur les monnaies de fam. V. plus haut, § 198, 4. et *Stieglitz*, N. FAM. ROM. p. 39. Plus souvent avec la jeune fille nourrissant le serpent de Lanuvium. Statue PCL. II, 21. G. M. 12, 50. Cf. *Gerhard*, BESCHR. ROMS II. 11 p. 227. Tête de J. *Moneta*, avec les instruments du monnayage sur le revers, sur les deniers de la G. CARISIA. — J. comme *déesse céleste*, entourée d'étoiles, sur le trône, *Lipp.* I, 25. *Tassie*, PL. 21. Les prétendues têtes de Junon des pierres gravées en sont bien rarement la représentation réelle.

4. J. comme déesse du mariage, sur des vases de Volci, ANN. D. INST. III. p. 38. Sur les monuments romains on voit souvent J. PRONUBA sur le deuxième plan, entre le fiancé et la fiancée, les conduisant tous les deux, § 433. Groupée avec d'autres divinités : beau bas-relief de Chio, qui représente Jupiter et J. sur le trône, avec une troisième figure (Sémélé?), ANT. OF IONIA, 1. p. IV. avec Z. et *Athéné*, § 357, 7. Rapprochements mythiques, § 373, 3. 384, 4.

3. *Poseidon* ou *Neptune*.

1 § 360. Neptune était, dans les traditions primitives, le dieu de l'eau en général, autant que celle-ci pouvait être considérée comme un principe viril actif; il était aussi le dieu des fleuves et des sources en particulier, et précisément à cause de cela il avait pour attribut principal un cheval, qui chez les Grecs se trouvait, depuis

des temps immémoriaux, uni aux sources par
un rapport symbolique. Cette idée du dieu, quoi- 2
qu'ayant donné naissance à quelques représenta-
tions artistiques, n'a cependant jamais servi de
base générale aux formes adoptées par l'art pour
le représenter ; et déjà dans les poésies homéri- 3
ques, l'image de Neptune est celle du dieu de la
mer. Conséquemment les caractères dominants
de cette représentation poétique nous le présentent
comme un dieu sans doute puissant et redou-
table, mais qui, loin d'avoir la majesté tranquille
de Jupiter, laisse plutôt entrevoir quelque chose
de sauvage et d'agité dans les mouvements du
corps et les agitations de l'âme; d'une divinité ha-
bituée à montrer une humeur farouche et une
fierté chagrine qui dégénèrent dans ses fils (Nep-
tuni filii) presqu'en grossièreté et en fureur.
Néanmoins l'art, par son union intime avec le culte 4
divin, dut nécessairement conserver à Neptune
une partie des traits caractéristiques de la divi-
nité en général, adoucir et modifier l'image
poétique; et si nous jetons un coup-d'œil sur
les figures de ce dieu, les plus anciennes nous
le présentent dans un repos majestueux, soi-
gneusement vêtu, même dans l'action du com-
bat, quoiqu'il ait été dès-lors représenté déjà
entièrement nu et violemment agité. Durant les 5
beaux temps de l'art, le caractère idéal de Nep-
tune s'est développé entièrement (on ignore sous
la main de quel artiste, mais très-probablement
surtout à Corinthe); l'art lui attribue avec un 6

corps de formes élancées et sveltes, une musculature plus fortement accusée qu'elle ne l'est dans les images de Jupiter, et que l'attitude ordinaire du dieu de la mer tend à rendre encore plus apparente, les contours du visage plus carrés, moins de clarté et de tranquillité dans les traits, des cheveux un peu plus en désordre et même rebroussés, mêlés et hérissés, qui sont quelquefois couronnés par des feuilles de pin, couronne qui s'accorde assez bien avec une telle
7 chevelure. La couleur bleu foncé et même noire (le κυάνεον) est attribuée communément non-seulement à la chevelure, mais bien souvent encore à la figure entière de ce dieu surnommé l'Obscur ou le Noirâtre.

2. Un Poseidon γεωργὸς, debout avec une charrue, le joug et la proue, dans un tableau de *Philostr*. II, 17.

4. Le P. vêtu, ressemblant beaucoup à Jupiter, de l'autel des douze divinités; sur le vase de Volci, § 362, 4.; prenant part aussi au combat contre Ephialtes, (§ 144, 1.); le Nept. de Posidonie était, au contraire, représenté nu. § 361. 3.

5. La figure grandiose de l'atelier de Phidias dans le fronton occidental du Parthénon, d'après le dessin de Carrey, debout les pieds écartés, avec les veines de la poitrine gonflées, § 119. Sur deux figures de P. corinthiennes, dans l'Isthme et à Cinchrée, § 254, 3. Un P. trouvé avec une Junon à Corinthe, *Winck*. VI. p. 199. à St.-Ildefonse, au dire d'*Heyne*, VORLES. p. 202.

6. Une tête de P. dont la chevelure est en désordre, trouvée peut-être à Ostie; M. CHIAR. 24. Le P. de l'arc d'Auguste à Rimini est remarquable (§ 192, 1. 11.). Le bronze d'un P. debout, appuyé contre un épieu d'un aspect véritablement sauvage, ANT. ERC. VI, 9. a les cheveux également pêle-mêle et singulièrement hérissés. La tête d'une statue de Médicis est empreinte d'un caractère sauvage et fier, *Winck*. IV. p. 324. pl. 8. a. La plupart des têtes de ce

dieu figurées sur les monnaies le représentent au contraire sous des traits plus doux (PLACIDUM CAPUT, dans le passage allégorique de Virgile); comme par exemple les M. des Bruttiens (*Noehden*, I.) où P. porte un diadème, comme c'est souvent le cas (*Tassie*. p. 180.). La tête des M. d'Antigone, D. A. K. 52, 231., est du caractère le plus élevé.

§ 361. Mais cependant le caractère dominant que nous venons d'attribuer à Neptune a subi, même dans les ouvrages qui remontent aux premiers temps de l'art, des modifications tellement importantes, qu'il n'est pas toujours facile d'en retrouver les traits généraux. Ces modifications sont pour ainsi dire commandées par les diverses attitudes dans lesquelles le dieu de l'élément humide est représenté. Les formes principales qui lui sont attribuées, sont, outre celles qui sont communes et ordinaires à toutes les images de divinités, les suivantes : **1.** le dieu est représenté debout; **2.** assis sur le trône; **3.** nu, marchant d'un pas rapide, brandissant le trident, c'est alors Poseidon, ἐννοσίγαιος, σεισίχθων, faisant trembler la terre et fendre les rochers; **4.** vêtu, marchant d'un pas rapide, mais léger, sur la surface de la mer, sous les traits d'un dominateur pacifique de l'empire des ondes; **5.** nu, la jambe droite appuyée sur un rocher, ou assis sur une proue, sur un dauphin, les yeux fixes sur l'objet sur lequel il se trouve placé, c'est alors Neptune vainqueur dans les combats et dominateur de l'empire soumis à ses lois; **6.** le dieu à demi-vêtu, le pied légèrement élevé, le corps rejeté en arrière, mais d'une manière peu sensible, se tient

debout, dans toute la tranquillité de la majesté divine, c'est peut-être bien l'image d'un dieu pacificateur, qui affermit et soutient les fondements de la terre, *ἀσφάλιος*.

1. Un P. *ὀρθὸς* était celui de Cinchrée, avec le dauphin dans la main droite, le trident dans la main gauche, et le P. Heliconius avec l'hippocampe dans la main droite. *Strabon*, VIII. p. 384. Statue P C I. I, 33. G. M. 91. restaurée, mais peut-être pas heureusement partout.

2. P. assis sur des monnaies de Béotie, avec le dauphin sur la main droite, le trident dans la main gauche, couronné, *Mionnet*, PL. 72, 7. *Meyer*, PL. 30. P. fig. aussi sur les mon. de Démétrius Pol. avec l'aplustre, *Mionnet*, PL. 70, 9.

3. Ῥήξει γοῦν ὁ Π. τῇ τριαίνῃ τὰ ὄρη, *Philostr.* II, 14. Le côté droit était, dans cette attitude, tout à la fois effacé et projeté en avant; non-seulement la main, mais le corps tout entier menaçait le coup. L'action de faire sauter les montagnes était exprimée dans ce tableau, à la manière de l'art antique, d'une manière anticipée. Cf. *Claudien*, R. P. II, 179. (C'est ainsi qu'est représenté Neptune, dans le style primitif, sur des NUMIS INCUSIS de Posidonie, *Paoli*, R. DI PESTO. TV. 58-62. G. M. 62, 293. 4.). P. marchant ainsi, avec le trident et le dauphin dans les mains, à la base d'un candelabre, dans le style hiératique, P C I. IV, 32. G. M. 62, 297. (Semblable dans d'autres œuvres de sculpture dites hiératiques, *Winck.* M. I. n. 6.), peut-être le Π. Ἐπόπτης, mentionné par *Paus.*

5. P. plaçant la jambe droite sur un rocher, petite statue appartenant à L. Guilford; à Dresde. 312. AUG. 47.; dans le bas-relief, *Zoëga* I.; sur les monnaies de Démétrius, *Mionnet*, PL. 70, 10.; souvent sur des pierres gravées (*Tassie*, 2540 et s. *Lipp.* I, 119.). Sur une proue, sur des monnaies romaines, par ex. de Sextus Pompée (§ 198, 4.) où il tient l'aplustre de la main droite; aussi sur des pierres gravées, sur une monnaie de Titus, G. M. 56, 296; P. comme maître du monde s'appuie sur le globe. La figure d'Anticyre offrait la même attitude; ici le pied reposait sur le dauphin; l'autre main tennait le trident, *Paus.* X. 36, 4. Enfin la principale statue de ce dieu, placée dans l'Isthme de

Corinthe (*Eckhel*, P. GR. 14.) avait la même attitude ; ici P. soulève de la main gauche une partie de son vêtement qui tombe sur l'épaule gauche ; du rocher jaillit une source.

6. Un P. semblable, avec un caractère qui rappelle celui de Jupiter, travail récent, mais exécuté sur un bon modèle, à Dresde, 135. AUGUST. II. — Le P. satrapes des Eléens, *Paus.* VI, 25, 6. était une figure orientale ; et peut-être se confondait-elle avec l'Hélios satrapes, Libanius. p. 293. R.

1 § 362. Neptune vit au milieu d'un cercle d'êtres soumis à son pouvoir ; il a un Olympe, au centre duquel il se trouve comme Bacchus au milieu des satyres et des ménades, Jupiter dans le monde des divinités supérieures rassemblées autour de lui (Cf. § 408.). Tel qu'on le voyait 2 autrefois dans des groupes de statues, on le voit maintenant surtout dans des œuvres d'art d'une dimension peu considérable, avec Amphitrite son épouse mais seulement dans l'empire de l'élément humide (car les vieilles croyances lui donnent la terre pour sa légitime et veritable épouse), et le chœur formé d'êtres aux couleurs fantastiques et hardies qui composent son cortège. L'a- 3 mante de Neptune qui fournit aux représentations de l'art un sujet très-heureux, est la fille de Danaos, l'Argienne Amymone, la nymphe tutélaire des sources, par l'entremise de laquelle le dieu accorda aux plaines arides de l'Argolide l'empire des ondes. Dans la gigantomachie, Neptune montra la force de son trident, à l'aide duquel il ébranle et bouleverse tout ce qui lui résiste ; cette arme redoutée paraît, du reste, n'avoir été originairement que le harpon dont on se servait dans la

pêche du thon, une des principales ressources, un des principaux produits de la Grèce.

2. Ouvrage de Scopas à Corinthe, § 126, 5., groupe considérable consacré par Hérodes dans le T. de l'Isthme, P. et *Amphitrite* au milieu d'un chœur formé des génies de la mer, *Paus.* II, 1. *Qu. de Quincy*, Jup. Ol. p. 372. P. avec Amphitrite sur un char traîné par des hippocampes, accompagné des tritons, sur des monnaies en bronze de Corinthe. P. et Amphitrite sur un char traîné par des tritons; l'Océanide Doris, avec les flambeaux de l'hyménée, et les Néréides ornées de parures et de joyaux de femme viennent au-devant d'eux; beau bas-relief à Munich, 116. Dans le fronton du Panthéon, *Amph.* est placée derrière P.; sur la coupe de Sosias (§ 144, 3.) à côté de lui, tenant un sceptre et des herbes marines. La tête de cette divinité, les épaules nues, les cheveux déliés (sur le revers Neptune dans un char traîné par des hippocampes), sur des deniers de la G. Crepereia, *patin* p. 95. représentée également à l'arc de triomphe de Rimini. P. sur un char d'hippocampes, entouré de tritons, fig. fréquemment sur des pierres gravées (un grand nombre de ces pierres ne sont pas antiques). *Lipp.* I. 120-122. *Tassie*, I. p. 182. *Hirt.* pl. 2. Sur les hippocampes, *Voss*, Mythol. br. II. p. 184. 221 et s. — J'ai cru reconnaître dans un très-beau bronze appartenant à L. Egremont, P. qui a dû tenir le trident dans la main gauche, et les rênes de la droite. Amalth. III. p. 269.

3. P. et Amymone, groupe de statues à Byzance, Christod. 65., où Amymone était assise, tandis que P. lui offrait, à titre de présents des fiançailles, le dauphin symbole des eaux. Tableaux, *Philostr.* 1, 8., où P. monté sur un char d'hippocampes la surprend, comme sur des pierres gravées, *Bracci*, tv. 100. Cf. *Welcker*. p. 251. Sur d'autres, P. lui facilite l'accès de la source sortie des flancs des rochers, Impr. dell'Inst. I, 64. Sur des peintures murales, M. Borb. VI, 18. Amym. s'enfuit effrayée par le satyre, et se jette dans les bras de P. fig. différemment sur des vases peints, *Millin*, II, 20. G. M. 62, 294.; *Boettiger*, Amalth. II. p. 286.; *Laborde*, I, 25. Amym. avec le trident et la cruche, P. gr. Dans *Wicar*. G. de Flor. I, 91. Comme ravisseur de jeunes filles, P. figuré aussi sur les M. de Cume

(CAB. D'ALLIER DE HAUTEROCHE, pl. 13, 27.) et d'Adramyttion (*Eckhel*, SYLL. TB. 4, 3.).

4. Combat de P. avec Ephialtes (§ 144, 1.). P. à cheval combattant contre le géant Polybotes, *Paus.* 1, 2, 4. P. poursuivant Laomédon, travail étrusque en bronze, *Inghir.* MON. ETR. III. T. 17. RAGION. 5. — P. comme figure accessoire auprès d'Europe (§ 357, 3.), et de Persée tuant Gorgone (§ 420.), combat avec Pallas, § 377. P. sur le trône au milieu de son empire, accueillant *Thésée*, auquel Amphitr. offre une couronne (*Paus.* I, 17, 3.). Vase de Volci, M. I. D. INST. 52. Combattant avec Pityokamptes, § 418.

5. Sur le trident, FUSCINA, *Boettiger*, AMALTH. II. p. 306. λογχὰς dans le Thynnotheras de *Sophron*, ETYM. M. p. 572. Le trident figure sur les monnaies de Tarente (*R. Rochette*, LETTRE A LUYNES, pl. 4, 37.) comme harpon de la pêche du thon. P. comme surveillant la pêche du thon, assis sur un rocher, sur des M. Byzant. P., Heraclès, Hermès, comme présidant à une *tonnara*, sur le vase peint de style ancien figuré par *Christie*, GR. VASES. pl. 12. p. 81. Le thon que P. tient ici dans les mains, il le donnait, dans un ancien tableau du temple d'Artémis Alpheioa de Pisatis, à Jupiter accouchant de Minerve, *Athen.* VIII. p. 346. Cf. *Strab.* VIII. p. 343. — Trône de P. sur un bas-relief à S. Vitale à Ravenne, écrit de *Belgrado*, Cesena. 1766. *Montf.* SUPPL. I, 26. G. M. 73, 295.

4. *Cérès* ou *Demêter*.

§ 363. Demêter, qui, dans le système des douze 1
grandes divinités que nous suivons ici, comme dans plusieurs cultes mystiques, se trouve dans une alliance intime avec Neptune, est la nature nourricière personnifiée ou la mère universelle.
Le trait principal du caractère du culte et du 2
mythe de cette divinité la représente dans un rapport étroit avec un enfant dont la perte est tout-à-fait propre à développer tous les sentiments maternels. Ce caractère et ce rapport, 3

conçus d'une manière purement humaine, ont
servi de base aux représentations de l'art per-
fectionné, tandis que l'art primitif avait essayé
de rendre, dans des compositions et des figures
en partie étranges, les idées mystiques des rap-
4 ports naturels. Malgré l'existence de célèbres
images de Cérès en Sicile, on peut dire néan-
moins que c'est à l'école attique, et à celle de
Praxitèle notamment, que revient en grande par-
tie l'honneur d'avoir achevé de dessiner le carac-
5 tère idéal de la mère et de la fille. Il existait
vraisemblablement une statue chryséléphantine
de la première de ces deux divinités, dans le
temple d'Eleusis, principal siége du culte de
6 Cérès. Cette déesse revêt le caractère d'une femme
plus matrone et plus mère que Junon; l'expres-
7 sion de son visage que cache derrière le vêtement
de dessous ramené sur la tête ou un simple voile,
a quelque chose de plus doux et de plus tendre;
elle ne se montre qu'enveloppée dans des vête-
ments amples et traînants, seuls vêtements qui
conviennent à la mère universelle (παμμήτωρ, παγ-
γενέτειρα). La couronne d'épis, le pavot et les épis
dans les mains, les flambeaux, la corbeille de fruits,
et le cochon placé à côté d'elle, sont les signes
qui la font reconnaître d'une manière indubitable.
Il n'est pas rare de voir Cérès assise sur un trône,
seule ou ayant sa fille à ses côtés; générale-
ment cependant on est habitué à voir la déesse
qui répand partout l'abondance, marchant à grands
pas sur la terre.

1. *Creuzer*, SYMBOLIK. p. IV. Le contraste frappant qui existe dans l'histoire de la religion grecque, entre le culte des dieux chtoniens et des dieux de l'Olympe, est tellement effacé dans la plastique, que les sensations particulières et propres au premier semblent n'y avoir trouvé aucune expression.

3. Sur la C. noire de Phigalie, § 84, 3. représentations plus anciennes qui se rapprochent de celle-là. D. (ou Cora?) avec Jupiter sous la forme d'un serpent, sur des M. de Selinonte, *Torremuzza*, tb. 66, 6-9. D. entortillée dans les replis d'un serpent, le pied sur un dauphin, M. de Parium dans *Millingen* ANC. COINS pl. 5, 10. (qui en donne une autre explication).

4. Selon *Cic.* VERR. IV, 19. Plus. images de D. à Enna avec Cora et Triptolème. *Plin.* XXXVI, 4, 5. : ROMÆ PRAXITELIS OPERA SUNT FLORA (i. e. Hora.) TRIPTOLEMUS, CERES IN HORTIS SERVILII. D. avec Persephone et Bacchus à Athènes, ouvrage de Prax. *Paus.* 1, 2, 4. Dans les bas-reliefs du style d'imitation, D. porte sur le chiton et le peplos un ample himation et un voile, une couronne d'épis, des épis et des pavots dans la main droite, le sceptre dans la main gauche. De fortes κρηπῖδες caractérisent la déesse voyageuse.

5. Les descriptions des φωταγωγία et ἐποπτεία mystiques, surtout THEMISTIUS IN OBIT PATR. p. 235. PETAV. se rapportent à un tableau semblable. Un fragment, tête et poitrine, mais qui a beaucoup souffert, d'une statue de marbre a passé de l'intérieur des Propylées à Eleusis (UN. ANT. OF. ATT. CH. 3.) où elle se trouvait originairement adossée contre un pilier, à Cambridge; dans ce fragment Cérès porte le calathos et le gorgoneion (OD. XI. 632.), et sa chevelure est arrêtée derrière au moyen d'un anneau. Figurée d'abord dans *Spon* (VOY. II. pl. 216 et s.) et dans les manuscrits de *Fourmont;* dernièrement dans *Clarke*, GREEK MARBLES DEP. IN THE PUB. LIBR. OF CAMBRIDGE. pl. 4. 5. (Cf. L. ABERDEEN, p. 67.), et M. WORSL. I. p. 95. Selon l'opinion de *Hirt* une canéphore, pour *Gerhard*, PROD. p. 87. Demêter Cora. Avec une inscription de l'époque d'Adrien, C. I. 389. KUNSTBL. 1831. n. 86.

6. Il est difficile de distinguer dans les têtes figurées sur les monnaies, celles qui appartiennent à D. de celles qui représentent Cora. Certainement D. (comme Πυλαία) se

trouve figurée sur les M. des Amphictyons, avec le derrière de la tête enveloppé dans une draperie, *Mionnet*, PL. 72, 5. *Cadalvène*, PL. 2, 18., peut-être bien aussi sur les M. de Métaponte, avec le voile, *Mionnet*, PL. 64, 6. EMPR. 152. Cf. *R. Rochette*, LETTRE A LUYNES, pl. 34, 35. La tête de *Cora* est reconnue avec certitude, à cause de l'inscription sur les M. d'Agathocle (EMPR. 332.), avec les cheveux flottants, et comme Κόρη Σώτειρα, sur les grands M. en bronze de Cyzique (DESCR. 191 et s.) avec un cou très-long, une chaîne de cou et des pendants d'oreille, la chevelure nouée sur la nuque et une couronne d'épis et de lierre. On ne sait à laquelle des deux déesses attribuer les belles têtes des M. d'Opus (EMPR. 570.) et Pheneos (662 et s.), la tête des M. de Syracuse (300.) avec les cheveux noués derrière, aussi bien que la tête des M. de Ségeste, *Noehden*, 8. avec le réseau retenant les cheveux derrière la tête et les épis.

7. Les statues authentiques de D. sont rares. Une tête colossale avec des attributs restaurés P C I. II, 27. M. FRANC. IV, 11. BOUILL. I, 3. M. NAP. I, 69. *Hirt*, 3, 6. La D. M. CAP. III, 6., aussi bien que celle G. GIUST. I, 29, 30. ont subi de fortes restaurations. Authentique, mais peut-être bien un portrait, est celle du L. 235. *Perrier*, 70. BORGH. ST. 9, 10. BOUILL. I, 6. *Clarac*, PL. 279. Deux autres, *Borghèse*. BOUILL. 4, 5. Cf. III, 5, 5. Statue à Berlin, *Cavac*, RACC. I, 53. AMALTH. II. p. 357. à Naples, *Gerhard*, N. ANT. p. 28. Romaines comme D. et Cora, § 201, 7. 207, 4. Une D. debout pleine de noblesse, sur les M. de Sardis, N. BRIT. II, 10. — Dans des terres cuites de la Grande-Grèce, notamment à Berlin, D. a le modius sur la tête, la cista voilée dans la main gauche, un petit cochon dans la main droite, en partie aussi un repli de draperie comme Triptolème. Cf. *Goethe*, XLIV. p. 211. *R. Rochette*, M. I. p. 336.

8. D. trônant, avec des serpents à ses pieds, la torche et des épis dans la main, sur un denier de Memmius Quirinus, qui rapporta à Rome les GRÆCA SACRA CERERIS. La D. trônant, d'un tableau trouvé à Pompeï, *Zahn*. 25. M. BORB. VI, 54. est richement pourvue d'attributs. D. avec épis, serpent, fourmi, pavot, sur le trône, *Gori*, GEMME ASTRIF. I, 109. Cf. 107. Statue de D. sur le trône, avec un cochon et une vache, MON. MATTH. I, 71. Simulacres en terre cuite des deux divinités (τὼ θεώ), aussi avec

Iacchus au milieu, de Prœneste, dans *Gerhard*, Ant. Bildw. 2-4.

D. marchant, tenant devant soi deux torches ou flambeaux, les vêtements agités par le vent, sur les monnaies impériales de Cyzique. De la même manière sur des deniers de la G. Vibia, avec la truie à côté d'elle. D. avec des flambeaux et des épis, emportée rapidement par un taureau, *Lippert*, Suppl. 68.

§ 364. Le développement plus ample du caractère de Cérès dépend, dans l'art comme dans le culte, de la manière dont elle est envisagée dans ses rapports avec sa fille. Dans le rapt de Cora elle est conçue et représentée comme une divinité profondément irritée, qui poursuit le ravisseur de sa fille, des flambeaux dans les mains, les vêtements volant au gré des vents, sur un char rarement attelé de chevaux, mais plus ordinairement de dragons. Il ne faut pas confondre avec cet enlèvement, ouvrage de la violence, la descente annuelle de Perséphone aux enfers et sa séparation d'avec sa mère. L'ascension de Cora aux cieux, et son introduction au milieu des divinités de l'Olympe, souvent en compagnie des Heures et du Printemps, forment une opposition piquante avec les scènes précédentes. A l'ascension de Cora se lie étroitement et synchroniquement la distribution et le partage des dons et des biens terrestres par Cérès-Demêter; c'est *Triptolème* qui les reçoit de la déesse maintenant réconciliée et clémente, et qui les répand sur toute la surface de la terre qu'il parcourt dans un char attelé de dragons. A côté de Triptolème, et comme héros semblable à lui, se montre Buzyges, dont

1
2
3
4
5

l'existence se trouve également liée à celle de la
6 déesse. L'art n'a pas donné un caractère d'individualité bien distinct à la fille de Cérès, *Cora*, qui se trouve en grande partie caractérisée et déterminée par les êtres dessinés avec plus de vigueur et de netteté avec lesquels elle se trouve en
7 rapport. Tantôt c'est une Demêter dans toute la fraîcheur et la délicatesse des formes de la jeunesse, vêtue comme une jeune vierge; tantôt c'est la femme d'Hadès, la souveraine sévère et inexorable des enfers, une Héra stygienne; mais après son retour dans le monde supérieur, c'est, dans la religion mythique, la fiancée de Bacchus (LIBER et LIBERA) auquel elle emprunte la cou-
8 ronne de lierre et le thiase bacchique. Le mystique Iacchus, l'enfant d'origine obscure, au sein de Demêter, était une rare composition de l'art primitif.

1. De nombreux sarcophages (où le sujet se trouve représenté comme une espérance d'immortalité) montrent, soit en *deux*, soit en *trois* groupes, Cora cueillant des fleurs, l'enlèvement de cette déesse et sa poursuite par Cérès. V. *Welcker*, ZEITSCHR. 1, I. avec les additions, ANN. INST. V. p. 146. Sarcophage à Barcelone, *Laborde*, VOY. PITT. T. I, 2. *Welcker*, PL. I, 1. 2. 3. A Mazzara, un beau sarcophage représentant les mêmes sujets, dans *Houel*, I, PL. 14. (Buzyges y figure comme laboureur). P C I. V, 5. G. M. 86, 339. (il a subi un grand nombre de restaurations); M. CAP. IV, 55. *Hirt*, 9, 5.; *Zoëga*, BASS. 97. *Creuzer*, PL. 12.; G. GIUST. II, 79, 106. 118.; BOUILL. III, 35. *Clarac*, PL. 214. De la villa Borghèse (D. est assise ici sur la pierre Agelastos); AMALTH. III. p. 247. L'hymne homérique, à laquelle les traditions d'Eleusis ont donné naissance, en a fourni en grande partie le sujet; les rôles accessoires sont joués par Pallas et Artemis (V. 426.), Hécate, Hélios,

Hermès, la nymphe de la καλλίχορος πηγή, du φρέαρ ἄνθινον (Cyane de Sicile selon d'autres), Gea, le Styx, l'Acheron et plusieurs Amours (selon d'autres, Hesperus et Phosphorus). Sur les monnaies d'Enna (HENNAION), on voit D. allumer les flambeaux et poursuivre Hadès, sur un char attelé de chevaux (la plus ancienne manière de représenter cette déesse). N. BRIT. pl. 4, 5. La D. poursuivante, portant des torches allumées, sur un char traîné par des dragons, est figurée sur des monn. d'Athènes. *Stuart*, ANT. II, 2. VIGN. Monn. imp. de Cyzique, Nicée, Magnésie (où D. est figurée violemment agitée); aussi sur les deniers de la G. VIBIA. et VOLTEIA. Hadès et Cora se défendant contre les attaques de son ravisseur, sur un quadrige, un serpent tirant la langue sur la terre. M. impériales de Sardes et autres villes asiatiques. Tableaux de la descente de Cora aux enfers, *Bartoli*, NASON. 12.

2. Au dire de Pline, Praxitèle aurait exécuté PROSERPINÆ RAPTUM, ITEM CATAGUSAM, c'est-à-dire Proserpine quittant sa mère et conduite aux enfers par Perséphone. C'est ainsi qu'elle est représentée sur un vase peint. *Tischb.* III, 1. d'une manière plus complète. *Millingen*, UN. MON. I, 16., où les adieux sont faits d'une manière calme et riante.

3. Sur le bas-relief, *Bartoli*, ADM. 53. seconde édition. *Hirt*, 9, 6. G. M. 7, 341. Le rappel des enfers est opposé au rapt comme commencement de l'ἄνοδος; l'heure du printemps est présente, car c'est le temps de l' Ανθεστήρια. C'est ainsi qu'on voit également figuré sur le magnifique vase, rem. 4., Hora près de Perséphone dans l'ἄνοδος. Sur une monnaie de Lampsaque, Cora s'élève de terre, la tête couronnée d'épis et de pampres, *Millingen*, ANC. COINS. 5, 7.; elle fait une ascension semblable, en présence d'Hécate, Hermès et Demêter, dont les noms sont écrits à côté, sur un vase du M. de Naples, *Millingen* p. 70. Bas-reliefs qui représentent le retour de Cora (?), *Gerhard*, ANT. BILDW. I, 13. NEAPELS BILDW. p. 110. Vases peints de Volci, *Gerhard*, ANN. D. INST. III. p. 37. Réunion des deux divinités après leur séparation, sur les M. d'Anton. Pius (LÆTITIA) G. M. 48, 340.

4. La mission de Triptolème est représentée d'une manière très-belle, surtout sur le vase peint de la collection Poniatowsky, V. *Visconti*, LE PITTURE DI UN ANTICO VASO. 1794. *Millin*. VASES II, 31. G. M. 52, 219. *Creuzer*, PL.

13. *Boettiger*, VASENGEM. VIII et IX. : dans la partie supérieure, Jupiter, auquel Mercure annonce l'accomplissement de l'évènement; ensuite Cora dans l'ἄνοδος; dans la partie inférieure, D. répandant ses bénédictions, Tript. semblable à Bacchus et la fille de Célée. D'autres vases peints représentent avec plus de simplicité l'expédition de Triptolème (souvent aussi, dans ce sujet, les attributs font allusion davantage au retour d'Apollon des contrées hyperboréennes). V. *Tischb.* I, 8. 9. IV, 8. 9. I, 24. *Panofka*, M. BARTOLD. p. 131. Surtout le vase de Nola, M. I. D. INST. 4. ANN. I. p. 261. avec les noms Δημητηρ, Τριπτολεμος, Εκατη, et le vase de Volci, *Inghir.* PITT. DI VASI FITTILI. 35., avec Δεμετερ, Τριπτολεμος, Περοφατα (c'est-à-dire Περσέφαττα.). La distribution du blé à Tript. (qui est ici une espèce d'hermès), sous la présidence du dieu suprême, est représentée d'une manière aussi simple qu'ingénieuse dans la composition qui orne l'autel rond du palais Colonne, *Welcker* ZEITSCHR. I, 1. pl. 2, 1. p. 96 et s. *Creuzer*, PL. 37., avec l'explication qui s'éloigne de la précédente, p. 16. Tript. avec le Petase d'Hermès, sur un char traîné par des dragons, M. d'Athènes, N. BRIT. pl. 7. 3. Cf. *Haym* 1, 21. Tript. sur un char traîné par des dragons ailés, semant partout le blé qu'il tient dans sa chlamyde, sur les M. impériales de Nicée (très-beau DESCRIPT. n. 233.). La même figure se trouve sur les monnaies de Sarde (ANN. D. INST. II. p. 157.), comme un héros lydien Tylos; de la même manière, nous trouvons un Tript. avec une inscription punique sur une pierre gravée, IMPR. D. INST. II, 37. D. sur le trône, Tript. sur un char attelé de dragons, *Lipp.* 1, III. Le vase de Mantoue (§ 266, 1.) représente D. comme divinité de la fertilité sortant d'une grotte avec Cora, ensuite avec Tript. sur le char, et saluée par les Heures. — Sur Germanicus-Tript. § 202. 2.

5. D. et Buzyges (ou peut-être aussi Triptolème) sur une pâte antique, *Schlichtegrolle* 39. Tête de D., sur le revers un char attelé de bœufs, sur des deniers de la G. CASSIA.

6. 7. Têtes de *Cora*. § 263, 6. Perséphone près d'Hadès, § 403. avec Bacchus dans un double hermès, § 389, 3. sur une M. Homonœenne de Cyzique avec Smyrne, *Mionnet*, DESCR. 195. Cora, couronnée de lierre, tenant une torche, sur un char traîné par des centaures dans une

procession ou fête bacchique. Le grand camée du Vatican (§ 318, 5.) représente aussi Cora, avec une couronne de lierre et d'épis, auprès de Bacchus, sur un char traîné par des centaures. Un vase de Volci représente Bacchus dans l'ancien style, entre deux autels qui brûlent, auprès desquels se tiennent D. et Cora, la première faisant des libations, et Cora avec des torches, *Inghir*. PITT. D. VASI FITT. 57. Sur un autre, *Micali*, TV. 86. 4., on voit Cora couronnée de lierre, sur un char, conduite par Mercure et précédée de Bacchus entouré de satyres plongés dans l'ivresse. Le sarcophage athénien, *Montf.* 1, 45. I., nous montre D. assise entre Bacchus et Cora revenue des enfers, et en même temps le départ de Triptolème. Cf. § 390. 3.

8. D. avec un enfant, Iacchus ou Demophon, tétant, Mon. *Athen*. N. BRIT 7, 7. Cf. *Gerhard*, PRODR. p. 80. Iacchus comme enfant à côté de cette déesse. § 363. 8.

Les *Symboles* ou emblèmes de D. Les torches et les épis, ingénieusement entrelacés, sur les monnaies de Thèbes, N. BRIT. pl. 6, 9. Sur les bois qui traversent les torches, *Avellino*, ANN. D. INST. I. p. 255. Serpents entortillés autour des torches, sur les M. de Cyzique, G. M. 106, 421. Torches élevées et abaissées dans le culte de D. Sur les M. de Faustine, I. *Vaillant* DE DECAMPS. p. 29. Trône de D. et de Bacchus. BOUILL. III, 17.

5. *Appollon.*

§ 365. Phœbus Apollon était, dans la pensée 1
intime de son être, le dieu de la médecine et de l'ordre conçu en opposition avec un monde et une nature ennemis et nuisibles. Dans ses rapports avec la nature, c'est le dieu de la saison la plus riante de l'année qui chasse l'hiver et ses frimats; dans la vie humaine, c'est pour l'homme un dieu qui anéantit le superbe et protège le bon; il épure, il expie par les sacrifices et les offrandes, il rend le calme à l'âme par la puissance de la musique, par la devination et la prophétie enfin il révèle un

2 ordre de choses supérieur. Dans les temps les plus reculés on se contentait, pour rappeler la puissance tutélaire et guérissante du dieu, de placer sur les grandes routes un pilier conique, que l'on connaissait sous le nom d'Apollon Agyeius.
3 (§ 67. 1.). Une symbolique ingénieuse, qui reposait sur le contraste des armes et de la cithare, dans laquelle les Grecs voyaient l'emblème de la paix et de la tranquillité de l'âme, et parmi les armes, sur l'opposition du carquois ouvert ou fermé, de l'arc tendu ou détendu, permit à l'art *naissant* d'exprimer et de rendre les différents côtés de l'idée
4 du dieu Apollon. Armait-on une ancienne image pilier, comme c'était à peu prés le cas de l'Apollon Amycléen (§ 67.); alors dominait l'idée du dieu terrible et vengeur, qui punit et châtie, représenté dans un assez grand nombre de vieilles
5 idoles; mais néanmoins on suspendit de bonne heure aux anciens simulacres en bois d'Apollon, la cythare, comme emblème du dieu qui rend le calme à l'âme agitée, et dont la colère elle-même est apaisée; et l'école de Crète, qui dut une grande partie de sa célébrité aux représentations figurées d'Apollon sorties de son ciseau, produisit l'Apollon colossal de Delphes, qui portait sur la main les Grâces et des instruments de musique, tels que
6 la lyre, la flûte, la syrinx. Apollon fut le sujet favori des grands artistes qui vinrent immédiatement avant Phidias; parmi eux, Onatas représenta le dieu sous la figure d'un adolescent d'une
7 beauté majestueuse. En général, l'Apollon de

cette époque a quelque chose de plus mûr, de plus viril, que l'Apollon des temps postérieurs; les membres de son corps ont plus de vigueur et de largeur, les signes du visage plus de rondeur et moins de longueur; l'expression en est plutôt sévère et sérieuse qu'agréable et séduisante; le plus souvent le dieu est nu, à moins qu'il ne soit représenté comme le Citharède Pythien. C'est ainsi du moins qu'il est figuré et personnifié dans de nombreuses statues, dans les bas-reliefs du trépied, sur un grand nombre de vases peints, et même sur des monnaies. Ces der- 8
nières notamment nous offrent la forme la plus ancienne de la tête d'Apollon, souvent très-agréablement achevée et perfectionnée, mais en général avec des traits identiques, jusqu'à l'époque de Philippe. La couronne de laurier, les cheveux séparés par une raie au sommet de la tête, écartés de chaque côté du front, ordinairement flottants sur la nuque du cou, quelquefois aussi cependant relevés et noués (ἀκερσεκόμης), caractérisent en grande partie les figures du dieu.

1. Les vues de l'Auteur, exposées DORIER tome II, et légèrement modifiées à la suite de recherches plus récentes, servent de fondement à ce qui se trouve dit ici.

3. Sur le contraste de l'arc et de la cithare, *Horace*, C. II, 10, 13. PANEG. IN PISON. 130. *Serv.* AD AEN. III, 138. Pausias le donna ensuite à Erôs, *Paus.* II, 27, 3. Sur les CONDITA TELA, CARM. SEC. 34., et le carquois fermé, Cf. ANT. DI ERC. II. p. 107.

4. A. à quatre bras chez les Lacédémoniens (Cf. *Libanius*, p. 340. R.); à Tenedos avec la hache à double taillant (si fréquemment répétée sur les monnaies de l'Asie-Mineure); avec des armes d'or, χρυσάωρ dans Homère.

Dorier I. p. 358. — A. barbu, sur un vase de Tarquinii, Ann. d. Inst. III. p. 146., sur des monnaies d'Alæsa, *Torrem*. TB. 12.

5. Les ouvrages exécutés par les *crétois* Dipœnus et Scyllis étaient, au dire de Pline, SIMULACRA APOLLINIS, DIANÆ, HERCULIS, MINERVÆ, et avaient trait probablement à l'enlèvement du trépied, ou à la réconciliation qui eut lieu après cet enlèvement. Il existait à Tégée un simulacre en bois doré d'A. ouvrage du crétois Chirisophus. Sur l'A. Délien, § 87. 2. 3. Les Grâces portaient aussi, selon le Schol. de *Pind.* O. 14, 16. un A. Delphique. En général, *Macrobe*, Sat. I, 17.; AP. SIMULACRA MANU DEXTRA GRATIAS GESTANT, ARCUM CUM SAGITTIS SINISTRA. *Philon*. LEG. 14.

6. Sur l'A. de Didyme, ouvrage de *Canachus*, § 86. de *Calamis* un A. Ἀλεξίκακος à Athènes (*Paus.*); un A. dans les HORTIS SERVILIANIS (*Plin.*); un A. colossal à Apollonie sur le pont, haut de 30 coudées, exécuté moyennant 500 tal., transféré par M. Lucullus au Capitole (*Strabon*, VII. p. 319. *Plin.* IV, 27. XXXIV, 18.), ou sur le Palatin (*Appien*. Illyr. 30. Ἀπολλωνία, ἐξ ἧς ἐς Ῥώμην Καλάμιδος μετήνεγκε τὸν μέγαν Ἀπόλλωνα τὸν ἀνακείμενον ἐν Παλατίῳ). L'A. Καλλίτεκνος d'*Onatas*, exécuté pour les habitants de Pergame (qui l'adoraient sous ce nom, Aristide dans *Mai* N. Coll. 1, 3. p. 41.). Un A. colossal (*Paus.* VIII, 42, 4.) βούπαις, dans lequel la beauté de Zeus et de Latone se montrait rajeunie, Anth. Pal. IX, 238. Sur l'Apollon de Phidias, Comm. de Phid. I. p. 16. sq. L'A. de Myron. *Cic.* Verr. IV, 43.

7. *Statues* d'A. d'ancien style (souvent nommé Bonus eventus) M. Cap. III, 14., avec des bras maladroitement restaurés; dans le palais Pitti, *Winck.* V. p. 348.; au Louvre, 292. M. Nap. IV, 61. Il faut mentionner en outre les imitations de l'A. de Milet, § 87. et § 96. n. 10. A la même classe appartient encore l'APLU étrusque, § 174. 3. e. Les monnaies de Caulonia, *Mionnet*, PL. 59, 2. nous offrent l'image d'une statue colossale d'Apollon, de style ancien; le dieu purificateur agite une branche de laurier; il porte sur le bras gauche une petite figure, qui représente soit Oreste purifié dans les mêmes contrées, ou (selon *R. Rochette*) le Catharmos personnifié. Sur Apollon Citharœde Pythien, § 367.

8. La *tête* d'ancien style des M. des Léontiniens (*Mionn.* EMPR. 248.). Les cheveux tressés et retroussés sur la nuque du cou. Avec la chevelure flottante sur le cou et la couronne de laurier, sous une forme restée invariable, la tête des monnaies de Chalcis, § 132. 1., *Mionnet* SUPPL. III. pl. 5. 8. EMPR. 709. SQ. *Landon* I, 11., de Cales, Nora, Suessa, Pella, Leucas, N. BRIT. 2, 7. 3, 4. 6. 5, 1. 22., de Mégare, Mitylène, Crotone. *Land.* 7, 35. 80., de Syracuse, *Noehden*, 16. Têtes semblables sur des gemmes, *Lipp.* I. 49. avec la chevelure retroussée, sur les M. de Catane, *Noehden*, 9. Les monnaies de Phocée, EMP. 577. LAND. I, 14. qui datent probablement des temps qui précédèrent immédiatement la destruction de cette ville, montrent déjà A. sous les formes adoptées plus tard, et tel qu'il est représenté sur la plupart des gemmes. Cf. la M. argienne, N. BRIT. 8, 2. La tête vue de face avec les cheveux ondoyants, des monnaies d'Amphipolis (le flambeau fait allusion aux lampadedromies), a une expression de colère. *Mionn.* SUPPL. III. PL. 5, 1. *Land.* I, 20.; tête semblable sur les M. de Catane, *Noehden*, 10. EMPR. 226. Il faut également placer ici l'Apollon couronné de chêne, sur une belle monnaie du cabinet Imp. et R. de Vienne.

Buste d'A. de formes arrondies, semblable à maintes têtes de mon. L. 133. Plusieurs autres du même genre, BOUILL. III, 23. La tête CHIARAM. 10. paraît avoir appartenu également à un Apollon.

§ 366. La jeune école attique qui multiplia les 1
images d'Apollon, donna à cette divinité une taille plus svelte et plus élancée, une figure ovale plus allongée, une expression de physionomie plus animée et plus vive. Cependant, dans l'Apollon jouant de la cythare et vêtu de vêtements longs et traînants, ouvrage de Scopas, les formes ont conservé quelque chose du caractère de celles adoptées par les artistes antérieurs, et forment pour ainsi dire le passage à la manière dont Apollon fut constamment représenté dans la suite. Le 2

dieu est maintenant représenté sous une apparence plus jeune, sans aucun signe de maturité virile, comme un adolescent (μειράκιον) dont le développement n'est pas achevé, et dont les formes cependant merveilleusement fondues réunissent la délicatesse de la jeunesse à la force de
3 la maturité de l'âge. La figure ovale allongée, que le crobyle (334, 5.) placé fréquemment sur le front allonge encore en servant pour ainsi dire de sommet à la figure entière qui semble aspirer au divin séjour, annonce une douce plénitude, une énergie complète et une force pleine de maturité. Dans tous les traits respire un sentiment élevé, fier et ouvert, quelles que soient les modifications que l'artiste ait fait subir à cette figure idéale. Les formes des membres du corps sont sveltes et déliées; les hanches hautes, les cuisses longues; les muscles sans être saillants, et tout au contraire bien fondus dans la masse du corps, sont cependant accusés suffisamment pour mettre en évidence la vitesse et la souplesse du corps, et la vi-
4 gueur de ses mouvements. Cependant la conformation générale du corps rappelle tantôt la vigueur gymnastique de Mercure, et tantôt les formes plus molles et plus rondes de Bacchus.

1. Sur l'A. de Scopas, § 125, 4. Statues d'A. par Praxitèle, 127, 7. Un A. Citharède de Thimarchides (*Plin.*). A. de Léocharès (*Paus.*).

2. *Max. de Tyr.* Diss. 14. p. 261. R. le décrit très-bien comme un μειράκιον γυμνὸν ἐκ χλαμυδίου (c'est-à-dire que le dieu rejette en arrière la chlamyde, comme l'A. du Belvédère) τοξότης, διαβεβηκὼς τοῖς ποσὶν ὥσπερ θέων. A. prési-

dait aux courses comme dieu prompt et agile, δρομαῖος en Crète et à Sparte, *Plut*. Qu. SYMP. VIII. 4.

3. V. *Hirt*. PL. 3. La mosaïque, PCI. VII. 49. rend dans un masque d'Apollon et de Bacchus la différence de la chevelure très-facile à saisir. Cf. *Passeri* LUC. I, 69. SQQ. *Christodore*, 73. fait mention d'un Apollon qui a la chevelure εἰσοπίσω σφίγξας, comme la statue § 361. 5. La chevelure flottante sur les épaules (εἶχε γὰρ ἀμφοτέροισι κόμης μεμερισμένον ὤμοις βόστρυχον αὐτοέλικτον, Ibid. 268 et 284.) appartient à des images plus anciennes de ce dieu.

§ 367. Conformément à l'essence attribuée 1
originairement à l'être idéal d'Apollon, les représentations figurées du dieu qui ont une signification importante dans l'art, peuvent être partagées en représentations du dieu combattant et en représentations du dieu pacifique et désarmé. Nous distinguons en conséquence parmi ces personnifications : 1. un Apollon Callinicos, qui s'éloigne, encore animé par l'ardeur guerrière du combat et par le noble orgueil de la victoire, de l'adversaire terrassé et vaincu (Python, Tityus
ou tout autre); 2. celui qui se reposant des fa- 2
tigues du combat, appuie le bras droit sur la tête, et laisse pendre à côté de lui le carquois, le couvercle fermé; mais lorsque le dieu a déjà saisi de la main gauche la cythare, symbole de l'aimable sérénité, tandis que la main droite a quitté l'arc pour s'appuyer doucement sur la tête, nous avons un exemple de cette classe ou catégorie
d'images d'Apollon, qui fait d'elle-même le pas- 3
sage (3.) à l'Apollon Citharède, qui se montre à nous sous des costumes divers; le dieu est alors entièrement enveloppé dans la chlamyde,

4 Dans l'Apollon (4) Pythien, ce costume se trouve complété par l'accession de la magnifique et solennelle stola pythienne. Les formes de cette dernière personnification d'Apollon avaient un caractère tout particulier de rondeur et de mollesse, et comme quelque chose de féminin, ce qui a permis de prendre les statues d'Apollon auxquelles elles avaient été données, pour un batylle ou une muse; depuis Scopas, l'art répandit l'enthousiasme et l'inspiration sur la figure du dieu ainsi personnifié, et donna un mouvement cadencé au
5 corps entier. D'autres attitudes d'Apollon n'ont rien d'assez particulier, rien d'assez caractérisé, pour avoir exercé une influence sensible sur les formes du corps tout entier.

1. A. dans le Cortile di Belvedere, gravé par Agostino Veneto sur le dessin de Marc-Antoine. PCI. I. t. 14. 15. M. FRANC. IV, 6. BOUILL. I, 17. trouvé dans le port d'Antium (Cf. § 262.) Sur la question de savoir si cette statue est en marbre de Luna? *Dolomieu*, M. NAP. I. p. 44. se prononce pour l'affirmative; *Visconti* est d'un avis contraire, PCI., dans BOUILLON. *Hirt* et *Wagner* le considèrent comme appartenant au groupe des Niobides; *Visconti* y voit une imitation de l'A. Alexicacos de Calamis d'Athènes; pour *Winck.* c'est Apollon vainqueur du serpent Python; pour *Missirini* (DISS. DI ACC. ROM. II. p. 201.), c'est APOLLO AUGUSTUS; enfin A. *Feuerbach*. (DER VATICANISCHE APOLL., l'APOLLON. DU VATICAN. Nuremberg. 1833.) y reconnaît A. chassant les Erinnies. Il est certain que le dieu quitte le lieu de la victoire, et que la colère du combat (Cf. 339. 2.) fait place à une sérénité céleste. Cette statue est vraisemblablement imitée d'une statue en bronze; la chlamyde a été bien évidemment disposée pour un ouvrage destiné à être jeté en moule. Du reste, l'original n'est pas antérieur à Lysippe, V. § 336. 2. L'enthousiasme que la vue de cette statue excitait dans

Winckelmann est exprimé de la manière la plus vive, t. VI, 1. p. 259. Le bras gauche presque jusqu'au coude et les doigts de la main gauche ont été restaurés ; (par Montorsoli) la statue a été brisée en d'autres endroits, aussi voit-on aux cuisses quelques parties maladroitement rapportées. — Sur un bronze trouvé près d'Argos et dont l'attitude et les formes rappellent l'Apollon du Belv., *A. Pouqueville*, VOY. IV. p. 161. Tête de la même expression, peut-être même plus grandiose et plus animée, à Venise (selon *Visconti*); dans la maison Giustiniani (*Hirt*. 4, 1.); maintenant chez le comte Pourtalès (d'une expression pleine de noblesse et d'élévation); chez le prince Poniatowski. — A Naples, un A. sous les traits d'un jeune homme, bronze d'Herculanum, qui tend la corde de l'arc, de formes tout à la fois gracieuses et naïves. Cet Apollon est figuré, M. BORB. VIII, 60.

2. A cette classe de statues ou d'images d'Apollon, appartient l'Apollon du Lycée d'Athènes, qui, la main droite posée sur la tête, tenait de la gauche l'arc abaissé et s'appuyait contre une colonne, *Lucien*, ANACH. 7.; aussi cette figure a-t-elle reçu le nom d'A. LYCIEN. La même figure cependant se retrouve sur les monnaies de Thessalonique, comme A. Pythien, DORIER, I. p. 363. Statues du même genre : l'Apollino de Florence, de formes élancées mais molles, qui répondait entièrement à l'idée du repos. *Maffei*, RACC. 39. *Piranesi*, ST. I. *Morghen*, PRINC. DEL DISEGNO TV. 12-17. La statue du Louvre. 188. (M. NAP. I, 16. FRANC. IV, 13. BOUILL. I, 18. Cf. III, 3, 1.) et la statue d'une exécution plus dure N. 197. montrent la même puissance et la même largeur de formes. Statue semblable, qui a fait partie de la collection Giustiniani, à Wiltonhouse (*Creed*. 36.) ; ST. DI. S. MARCO, II, 22.; *Maffei*, RACC. 102. — L'A. aux formes majestueuses et puissantes, M. CAP. III, 13. M. NAP. I, 17. BOUILL. III, 3, 2., qui a le Griffon à côté de lui, tient la cithare de la main gauche, tandis que la main droite est enveloppée. Sur des gemmes il est figuré appuyé contre un pilier ou, à la place de ce pilier, contre une petite statue de style ancien d'une signification douteuse (Victoire, Parque, Ἀφροδίτη ἀρχαία?), tenant une cithare de la main gauche, la droite posée sur la tête, *Caylus*, REC. V, 52, 1. 56, 1. *Lipp*. I, 55. 57. Ainsi, dans le tableau de Pompeï GELL. N. POMP. PL. 72. la ci-

thare appendue à un pilier ou à un arbre, caractérise, d'après l'Inscr. du bas-relief dans *Stuart*, I. p. 25. C. I. 465., A. *Agyieus* et *Prostaterios*, le dieu pacifique et protecteur. — Le trait abaissé de l'A. des monnaies des Séleucides semble aussi indiquer que la colère du dieu est apaisée. On voit sur une pierre gravée antique, qui ornait autrefois la châsse de Ste-Elisabeth à Marburg, une tête d'Apollon couronnée de laurier, avec une branche de laurier à côté et un petit cygne derrière, et l'inscription ΠΑΙΑΝ, qui désigne le dieu vainqueur et dont le courroux est apaisé. V. *Creuzer*, ZUR GEMMENKUNDE; ANT. GESCHNITTENE STEINE VOM GRABMAL DER H. ELIS. ZU MARBURG. Leipz. 1834.

3. Des formes gracieuses et délicates, des traits pleins d'une expression angélique, une chevelure disposée presqu'à la manière des femmes, distinguent l'A. jouant de la cithare, avec le cygne près de lui du M. CAP. III, 15. Dans cette statue, la chlamyde détachée de l'épaule droite semble retomber sur le bras gauche, et couvre un tronc d'arbre ou un pilier, sur lequel Apollon s'appuie. Trois statues semblables de la collection Méd. *Winck*. IV. p. 307.; une autre M. BORB. IV, 22. Enveloppé dans une longue et large chlamyde (et non pas γυμνὸς ἐκ χλαμυδίου), tel est l'A. Citharède des monnaies de Delphes, *Millingen*, MÉD. INÉD. PL. 2, 10, 11., précisément semblable dans l'excellente statue appartenant à L. Egremont, SPEC. 62. Cf. *Cavaler*. II, 35. L'expression de la figure est ici sévère et réfléchie, le dieu n'a plus rien d'inspiré.

4. A. avec la stola pythique (IMA VIDEBATUR TALIS ILLUDERE PALLA, *Tibulle*, III, 4, 35.) : 1. dans la plus ancienne et la plus calme manière, le prétendu Bathylle de Samos, § 96, n. 17. et les bas-reliefs anathématiques mentionnés sous le même §. Statue semblable à celle-ci, mais d'un style plus grandiose, la prétendue muse Barberini, dans laquelle on voit aujourd'hui A. Citharède, dont les parties postérieures, laissées inachevées, indiquent que cette statue était un simulacre de temple, à Munich. 82. *Bracci*, MEM. I, 24. *Winck*. VII. 5. A. 2. dans la manière la plus animée et la plus vivante, adoptée pour la première fois dans l'A. de Scopas, qui plus tard fut révéré comme A. Palatinus (V. § 126, 4.), (toutefois, sur les monnaies de Commode, A. PALAT. appuie la cithare sur un pilier ou sur une statue de Victoire). Imitation au Vatican, V. § 126. 4.

L'A. du groupe des muses de Stockolm est semblable à celui-ci, *Guattani*, M. I. 1784. p. XLIX. 3. D'un mouvement exagéré, le musagète de Berlin (*Levezow*, FAM. DES LYCOM. pl. 1.), et la figure restaurée comme un Bacchus, PCI. VII, 2. qui répond tout-à-fait à la précédente. A. Daphneen, § 160. 1.; ce dernier est aussi appelé sur les M. d'Antioche A. SANCTUS. *Mionnet*, DESCR. V. p. 214.

5. Je serais presque tenté de nommer la statue PCI. VII, 1. A. combattant dans le Pæan. A. assis, avec le costume pythique, statue en porphyre du M. BORB. III, 8. Apollon assis tenant la cithare, restauration maladroite, au palais Mattei. Apollon, la cithare appuyée sur le genou gauche, ST. DI S. MARCO, 11, 12. A. avec la cithare, adossé, tableau gracieux, *Gell.* N. POMP. I. p. 210. A. avec la flûte (?) autrefois dans la Villa Médicis. A. dansant autour du trépied, monnaie de Cos.

A. comme possesseur du trépied delphique (§ 302.), assis entre les ὦτα, sur un vase peint de Volci (§ 144, 2.). Il est ainsi assis, *R. Rochette*, M. I. 35. Cf. 37. A. assis sur le trépied et les pieds sur l'omphalos, tous deux sont recouverts par une peau de victime, dans une statue, *Raffei* RICERCHE SOPRA UN APOLLINE D. V. ALBANI. 1772. f. VILLE DE ROME. I. PL. 49. Le même, à ce qu'il semble, *Gerh.* NEAPELS ANT. p. 29. A. assis sur l'omphalos, sur les M. des Séleucides. A. sur l'omphalos, jouant de la cithare, monnaie de Chersonèse en Crète, *Landon*, 65. Sur *l'omphalos*, *Broensted*, VOY. I. p. 120. *Passow*, ARCHAEOL. U. KUNST. p. 158. *R. Rochette*, M. I. p. 188. *Zander*, ENCYCLOP. XXIII, p. 401. Les EUMEN. de l'Auteur du prés. Manuel, p. 101. Il est, le plus souvent, recouvert d'une espèce de filet, formé de la réunion de bandelettes, peut-être bien l'ἄγρηνον. On le voit sur des sarcophages étrusques (*Gori*, M. I. p. 170.), entouré de serpents, dans l'Adyton pythique. A. assis à côté du trépied, la main appuyée sur la hanche, *Lipp.* 1, 54. *Millin*. P. GR. 4. vraisemblablement d'après une statue delphique, Cf. *Tischb.* VASEN, 1, 33. A Smintheus, avec la souris sous le pied, de Scopas; avec la souris sur la main, sur les monnaies d'Alexandrie en Troade, *Chois. Gouff.* VOY. II. pl. 67. Dans le même voyage, un A. Smintheus vêtu de l'himation avec la flèche sur l'arc. A. Sauroctonote, § 128, 7.

A. Nomios avec le pédum, dans la V. Ludovisi, *Hirt*,

4, 6. G. M. 14, 97. *Winck.* IV. p. 82. A. εἰλημμένος τῆς ἐλάφου, *Paus.* X, 13, 3. *Millin.* P. GR. 6, 7.—A. comme dieu tutélaire de la navigation, sur les M. d'Antigone, *Winck.* VI. p. 127. *Mionnet*, SUPPL. III. PL. II, 2. Ἐκβάσιος, Ἀκταῖος, DORIER, I. p. 225. A. sur le trône, avec l'arc dans la main droite, sur les M. des Arcananiens, *Mionn.* SUPPL. III. pl. 14, 4. *Landon*, I, 33. A. s'appuyant de la main gauche qui tient un arc contre un pilier, *Lipp.* I, 58.

Autels d'Apollon, avec les attributs de ce dieu, BOUILL. III. pl. 68. Trépieds (§ 301. n. 12.), pl. 67. Un autel peint, M. BORB. VI, 13, 14. qu'explique très-clairement *Euripide*, ION. 221. ἀμφὶ δὲ Γοργόνος. Griffons sur des M. (quelquefois d'une grande beauté, *Mionn.* SUPPL. II. pl. 5.), de Teos, Abdera, Panticapée; plus tard employé souvent en arabesque, Cf. § 368. 1.

1 § 368. Les représentations du dieu qui ont donné lieu à des groupes peuvent être partagées en représentations destinées à célébrer et à perpétuer l'apparition ou l'épiphanie d'Apollon aux lieux où il était l'objet d'un culte tout particulier, lorsque, sur un char tiré par des cygnes, il revient des pays hyperboréens à Delphes, ou porté par
2 un cygne vers Delos; et en compositions destinées à représenter les scènes du combat du dieu contre le serpent Python, qui du reste ont été beaucoup moins souvent traitées par l'art, que le sujet de l'enlèvement du trépied, sujet favori des plasticiens des premiers temps de l'art.
3 Ces scènes se trouvent dans un rapport étroit avec les purifications ou expiations dans lesquelles le laurier, qui était originairement en tous lieux le signe symbolique de la réconciliation et de l'expiation, ne devait pas être oublié;

Apollon se montre alors dans une attitude digne et solennelle, la partie supérieure du corps nue, la partie inférieure enveloppée dans les plis de l'himation. La perfection du jeu musical du dieu 4
ennoblit son différend avec Marsyas, qui n'est du reste rien autre qu'une représentation symbolique de la lutte de la cythare hellénique et de la flûte phrygienne. Dans le défi, Apollon est représenté sur des vases peints dans le costume de l'Agoniste Pythien, ou quelquefois même entièrement nu; comme vainqueur inexorable, comme juge qui châtie sévèrement, nous le voyons sur des gemmes, dans une fière attitude, laissant tomber les vêtements qui cachent la beauté de son corps, et retirant son genou qu'embrasse et que s'efforce de retenir Olympos, en implorant humblement la merci du dieu irrité. C'est ainsi que le représentent plusieurs bas-reliefs qui n'ont pas grand mérite par eux-mêmes, mais qui ont servi à expliquer les fragments d'un groupe de statues remarquable, quoique ne remontant pas au-delà de l'époque alexandrine; ce groupe représentait les préparatifs de l'écorchement de Marsyas d'après l'ordre d'Apollon.

1. Ἐπιδημίαι, ἐπιφάνειαι d'Apollon (sur laquelle *Ister* écrivit). Il retourne à Delphes des pays hyperboréens, au commencement du printemps, de là avec l'épi (χρυσοῦν θέρος sur des monnaies de Métaponte) dans la main. Sur des vases peints, V. § 364, 5., surtout *Tischb.* IV, 8., où le trépied indique cette circonstance. Près des Hyperboréens habitent les Arimaspes, qui, vêtus du costume scytho-phrygien, combattent avec les griffons pour l'or (*Tischb.* II, 9. *Millin.* M. I. II. p. 129. *Combe*, TERRAC. 4. 6. *D'Agincourt*,

FRAGM. EN TERRE CUITE. PL. 11, 2. Cf. *Boettiger*, N. TEUTSCHER MERCUR. 1792. II, VI. p. 143.); l'un d'eux accompagne A. Daphnephore, *Millin*. VASES, I, 46. Epiphanie à *Delos*, sur le cygne (ἐπένευσεν ὁ Δήλιος ἡδύ τι φοῖνιξ Ἐξαπίνης, ὁ δὲ κύκνος ἐν ἠέρι καλὸν ἀείδει, *Callim.* sur A. 4.). *Tischb.* II, 12. A. sur un cygne, aussi sur le griffon volant, monnaies de Chalcédoine. Cf. *Laborde*, VASES, II, 26. ANN. D. INST. III. p. 149.

2. Combat avec *Python*. En premier lieu, Latone fuit avec ses deux enfants, devant Python, qui, sorti de la caverne qu'il habite (Clearque dans *Athen.* XV, 701; le SCHOL. d'*Eurip.* PHOEN. 239.), se montre dans la νάπη delphique. La mère et les enfants dans un groupe de Delphes (Cléarque); sur des monnaies d'Ephèse, *Neumann*. N. V. 11. tb. 1, 14. Tripolis en carie, *Mionn*. DESCRIP. n. 540; la scène entière, *Tischb.* III, 4. La mise à mort de Python près du trépied, sur une monnaie de Crotone, ou mieux M. BORB. VI, 32, 6. Le bas-relief dans *Fredenheim*, M. SUECIÆ (s'il est véritablement authentique) représente Auguste sous la figure d'Apollon, qui triomphe du génie de Brutus. Cf. le SCHOL. d'*Hor.* EP. I, 3, 17. *Properce* II, 23, 5. A. tuant *Tityos*, vase de Volci, M. I. D. INST. 23. ANN. II, p. 225, d'Agrigente TV. AGG. II. *Apollon* sous la figure d'un griffon combattant les *Géants*, Gemme G. M. 20, 52. P. GR. 8. Les *Niobides* § 127. 423. Combat avec *Hercule* dans des groupes de statues d'une très-haute antiquité (§ 89, 3.), et sur des bas-reliefs, gemmes et vases peints d'ancien style, qui existent encore aujourd'hui, § 96. N. 14. Cf. 99. n. 6 et jusque sur des vases de Volci (*Micali*. TV. 88, 8.); sur d'autres vases moins anciens. M. I. D. INST. 9. ANN. II. p. 205. La réconciliation sur le bas-relief de Corinthe, § 97. n. 15. *Millingen*, COGH. II.

3. A. purificateur, sur des monnaies de Chalcedoine, Périnthe, consacrant un laurier sur un autel. Plantant le laurier? sur une M. de Métaponte, N. Brit. 3, 14. Sur des M. de Myrina, avec l'himation autour des reins, une branche de laurier avec des bandelettes en laine dans la main. Expiation d'*Oreste*, qui est assis sur l'Omphalos, vase peint dans *Tischb.* II, 16; *Millin* VASES II, 68. M. I. 1, 29. G. M., 171, 623.; un troisième publié par *Thorlacius*, programme de Copenhague, 1826; un quatrième par *R. Rochette*, M. I. PL. 35 (sur le vase pl. 37. Apollon est représenté assis sur l'Omphalos, comme la Pythie sur le trépied).

4. Combat d'Apollon avec *Marsyas* (Μάσσης, Μάσνης); un démon phrygien (Silenos dans Hérodote) qui avait pour symbole une outre (ἀσκὸς) que la tradition hellénique change en un trophée de victoire du cithadorique. Cf. *Boettiger*, ATT. MUSEUM I. p. 285, et *Millin* VASES 1 à la pl. 6. La *Lutte*, sur des vases peints, *Tischb.* 1, 33 (à Delphes); III, 5. A. Vêtu de la stola pythique, 12; *Millingen*, COGH. 4; *Gerh.* ANT. BILDW. 27, 2; dans *Tischb.* I, 33. Le joueur de flûte se nomme Μολκος, comme dans *Plut.* QU. GR. 28. Figure un aulète ennemi du nom de Molpos; Cf. *Welcker* ANN. IV, p. 390. Le *supplice* de Marsyas peint déjà par Zeuxis; MARSYAS RELIGATUS, *Plin.* Cf. *Philostr.* le jeune. 2. Le même sujet se trouve peut-être représenté dans le tableau ANT. DI ERCOL. II, 19. Sur des vases peints, A. comme TORTOR, *Tischb.* IV, 6. G. M. 26. 79. fréquemment sur des Gemmes *Lipp.* I, 66. II, 51-53. III, 48. GEMMÆ FLOR. I. tb. 66, 9. Représentations outrées du même sujet, sur des sarcophages de la villa Borghèse, L. 769. b. *Winck.* M. I. 42. BOUILL. III, 34. *Clarac*, PL. 123. G. M. 25, 78. (fragment semblable, *R. Rochette*, M. I. 47, 3.); sur le sarcophage nouvellement découvert de la Collection Doria, *Gerh.* HYP. ROEM. STUDIEN p. 110; plus simples de *S. Paolo*, FUORA DI MURA (*Heeren* dans le journal de *Welcker*, I. p. 137. ŒUVRES HISTORIQUES III. p. 185.). Le même sujet représenté sur la base d'un candelabre PCI. V, 4, mais traité différemment. Ces bas-reliefs servent à reconnaître les morceaux d'un grand groupe de statues, peut-être le même qui ornait le FORUM ROMANUM (MARSYAS CAUSIDICUS, A. JURIS PERITUS, dans *Horace*, *Martial*, *Juvenal*; est-ce le même que TORTOR?). A un même groupe appartient le Marsyas pendu à un pin, étude anatomique qui existe deux fois répétée à Florence (M. FLOR. III, 13. *Maffei*, RACC. 31. G. DI FIR. IV, 35. 36. *Wicar*, II, 7. IV, 17.) et ailleurs (COLL. DU LOUV. 230. *Clarac*, PL. 313; G. GIUST. I, 60 (?). Figuré aussi sur des Gemmes, *Lipp.* SUPPL. I, 119. La figure de Marsyas était même aimée des anciens comme poupée, ACH. T. III, 15. En outre, le rémouleur reconnu par Agostini, AROTINO, M. FLOR. III, 95, 96. *Sandrart* II, 1, 9. *Maff.* 41. *Piranesi* ST. 3. G. DI FIR. 37, un bourreau scythe. En faveur de l'interprétation proposée par *Agostini Winck.* M. I. ubi suprà, *Visconti* PCI. V, 3. 4; contrairement à cette opinion (mais sans preuves

suffisantes), *Fiorillo* Kl. Schriften i. p. 352. Le crâne du Scythe est semblable à celui des cosaques, selon l'observation de Blumenbach (Spec. Hist. natur. p. 12); la figure d'expression et de formes communes se trouve très-bien décrite par *Philostrate* le jeune. L'A. fier de sa victoire, qui faisait partie de ce groupe, n'a point encore été reconnu, car le groupe de Dresde (*Leplat* 65. August. ii, p. 89.) est composé artificiellement de plusieurs fragments divers.

Sur un groupe d'Apollon et Hyacinthe avec le disque trouvé en 1790 près de Tivoli, Effem. Rom. 1823 Maio. *Schorn*, Kunstblatt 1824. n. 23. A. chez Admète et Alcestis, § 419. 1.

6. *Artémis* ou *Diane*.

1 § 369. L'essence du caractère de Diane a, comme celle de son frère Apollon, deux faces différentes, en ce sens qu'elle est tantôt conçue comme une divinité qui combat et triomphe de ses adversaires, mais dont l'activité cependant se borne dans l'acception la plus ordinaire, et toujours de plus en plus, aux occupations de la chasse; et tantôt comme une déesse qui engendre la lumière et la vie (idées qui dans la symbolique grecque se trouvaient très-étroitement liées), comme la dispensatrice des forces naturelles fraîches et florissantes aux animaux et aux hommes; le nom même de la déesse indique l'idée fondamentale sur laquelle reposent le caractère et la nature de
2 sa divinité. L'arc et le flambeau, symboles de la lumière et de la vie, étaient en conséquence, même dans les plus anciens simulacres de cette
3 déesse, ses attributs ordinaires. Dans le développement ultérieur de l'idéal d'Artémis, l'art per-

sonnifia dans cette déesse la force de la jeunesse et la fraîcheur de la vie dans les statues d'ancien style, où la déesse ne se montre jamais sans vêtements longs et élégants (IN STOLA); on aperçoit la trace des efforts faits par l'artiste pour laisser deviner à travers les plis des draperies les formes pleines, florissantes et vigoureuses de la jeunesse.
Plus tard, lorsque Scopas, Praxitèle, Timothée 4
et d'autres artistes célèbres eurent achevé l'idéal de Diane, la déesse fut représentée comme Apollon, sous des formes sveltes et déliées, le pied léger, les hanches et la poitrine n'accusant que faiblement son sexe; les formes des deux sexes, avant leur entier développement à l'âge qui précède la puberté, semblent ici confondues et comme difficiles à distinguer les unes des autres, et attendant encore un accroissement postérieur. La
figure est celle d'Apollon, seulement les formes 5
en sont encore plus délicates et plus rondes, un peu moins arrêtées; la chevelure est fréquemment relevée et nouée sur le front, en forme de corymbe (crobyle), mais plus souvent encore nouée en une seule touffe derrière la tête ou sur son sommet, à la manière usitée souvent chez les Doriens. Il n'est pas rare de voir les deux genres
de coiffure réunis sur la même tête. Les vêtements 6
de Diane consistent en un chiton dorien (§ 343, 1.) tantôt retroussé très-haut, tantôt tombant jusque sur les pieds, quelquefois aussi rabattu et plié en forme d'hémidiploidion; la chaussure crétoise protége tout autour le pied de la déesse chasseresse.

1. *Voss* MYTHOL. BR. III, 1. est utile à consulter sur Artémis.

2. Simulacres primitifs du culte, § 69. A. Il faut peut-être aussi voir A. Lusia dans l'idole avec la lance, le polos, le flambeau et l'arc, fig. sur un vase peint du musée de Berlin (*Hirt*. DIE BRAUTSCHAU. b. 1825.). Melampus guérit les Prœtides, notamment son amante Iphianasse; il faut expliquer la corne de vache, à l'aide de *Virgile* E. 6, 48. D'autres rapportent cette peinture à Ariadne et Io. — Sur le coffre de Cypselus, A. Ailée, avec la panthère et le lion dans les mains, *Paus*. V, 19, 1; figures semblables sur des vases de Clusium et sur d'autres dits Egyptiens. Avec une peau de panthère à Volci, ANN. III. p. 149.

3. Dans les bas-reliefs anathématiques, § 97. n. 17. A. tient des flambeaux dans les mains, et porte l'arc et le carquois derrière le dos. Dans d'autres ouvrages d'ancien style, elle tient l'arc et tire après soi le cerf, même § n. 15. Cf. 16 et le vase de Sosibius, Coll. du Louvre, 332. BOUILL. III, 79. *Clarac*, PL. 126. A. d'Herculanum, § 97. 9. A. sur un char traîné par des griffons. n. 24.

4. Sur un A. comme une ἔργον Σκοπάδειον, *Lucien*, LEX. 12. de Prax. § 128. 7. *Timothée*, § 126, 4.

5. Sur la chevelure, Cf. § 333, 5. Κόμην παραμπυκίδδειν, *Aristoph*.. LYS. 1350. Cf. § 346. 4. Avec les cheveux relevés en touffe par derrière, sur des monnaies d'Athènes et d'Ægion (N. BRIT. 7. 12. 14.); d'Erétrie, *Landon*, 10; Stymphale (*Ibid*. 45. *Mionnet*, DESCR. PL. 73, 8.); Syracuse (*Noehden*, 18.) Capoue (N. BRIT. 2, 13.). Sur les monnaies de Stymphalos, la tête est ornée de lauriers, comme sur les monnaies de Marseille, les cheveux sont noués par derrière, *Mionn*. PL. 63, 2. Sur des vases de Volci A. avec une coiffure élevée, *Micali*, TV. 84.

6. NUDA GENU NODOQUE SINUS COLLECTA FLUENTIS (comme dans la statue de Versailles) *Enei*. 1, 320. CRISPATUR GEMINO VESTIS GORTYNIA CINCTU POPLITE FUSA TENUS, *Claudien*, RAPT. PROS. II, 33. Cf. CONS. STIT. III, 247, Ἐς γόνυ μέχοι χιτῶνα ζώννυσθαι λεγνωτὸν, *Call*. ART. II. Cf. *Cristodore*, 308, l'ANTH. PLAN. IV, 253. (APP. PALAT.) mentionne la Λυκαστείων ἐνδρομίς ἀρβυλίδων (les Κρητικὰ πέδιλα) et le πρὸς ἄκρην ἰγνύην φοῖνιξ πέπλος ἑλισσόμενος. Ἐνδρομίδες d'A. Pollux.

§ 370. Artémis chasseresse (ἀγροτέρα), dans la- 1
quelle du reste on peut voir souvent avec autant
de raison une divinité combattante, est représentée
dans d'excellentes statues, tantôt au moment de
tirer la flèche du carquois et tantôt au moment
de la lancer, dans une attitude très-animée. Lors- 2
que la déesse, enveloppée dans de longs vêtements,
porte la main au carquois, mais sans que rien
n'indique un mouvement violent, et qu'une grâce
pleine de douceur est répandue sur toute sa phy-
sionomie, elle est plutôt représentée comme fer-
mant que comme ouvrant le carquois, et alors il
faut probablement donner à Diane ainsi figurée
le nom de Σώτειρα. On remarque le carquois fer- 3
mé et l'arc rejeté derrière le dos dans les bas-reliefs
où Diane s'avance tenant des flambeaux dans les
deux mains comme déesse de la lumière et de la vie
(comme φωσφόρος, σελασφόρος), et dans la même atti-
tude qu'une restauration habile pourrait rendre à
un grand nombre de statues d'Artémis d'une mau-
vaise conservation. Dans les simulacres des tem- 4
ples, il n'est pas rare de voir Artémis portant tout
à la fois dans la main l'arc et le flambeau,
comme donnant en même temps la vie et la
mort. Diane chasseresse est néanmoins aussi la 5
déesse protectrice et tutélaire du gibier; sou-
vent elle est représentée traînant derrière elle
une biche sacrée; et dans une représentation fi-
gurée très-intéressante, le diadème de cette
déesse est formé de bois de chevreuil. Ce n'est
que dans les monuments d'art d'une faible di-

mension qu'on peut reconnaître Artémis Upis, la déesse qui ne peut être apaisée que par des offrandes et des chants d'expiation; elle est alors caractérisée par l'attitude et les gestes de Némésis; c'est dans des monuments du même genre qu'on peut saisir les traits de la Potamia syracusaine, la déesse fluviatile enlevée par Alphée; les roseaux placés dans les cheveux de Diane, les poissons qui l'entourent, indiquent alors les rapports qui l'unissent à l'élément hu-
6 mide. L'Artémis dominatrice de la mer est du reste connue sous la figure qu'elle avait à Leucade.

1. Le premier moment est représenté dans l'A. de Versailles, L. 178. sous des formes très-élégantes et très-sveltes, mais qui néanmoins annoncent la force. Auprès d'elle l'ἔλαφος χερόεσσα; sur la tête la stéphané. M. Franc. 1, 2. Nap. 1, 51. Bouill. 1, 20. *Clarac*, pl. 284. G. M. 34, 115. Ainsi, *Millin*. p. gr. 10. Mon. de Philadelphie, N. Brit. 11, 6. Telle était l'A. à Phelloe, *βέλος ἐκ φαρέτρας λαμβάνουσα*, *Paus*. vii, 26, 4. fig. de la même manière dans l'action de tuer les filles de Niobé, PCL. iv, 17. L'Art. du PCL. i, 31. nous montre cette déesse dans le second moment (*Hirt*, 5, 2. 5.); semblable Bouill. iii, 5, 3; les bronzes Ant. Erc. vi, 11, 12; la pierre gravée *Lipp*. 1, 71, et la lampe dans *Bartoli* ii, 33. Comme chasseresse avec un chien, sur les mon. de Syracuse. *Mionn*. Descr. pl. 67, 6 et autres. Comme chass. se reposant, appuyée contre une colonne, *Lipp*. 1, 63 et ailleurs.

2. Ainsi dans la figure si agréable, souvent répétée, à Dresde 147. Aug. 45. Semblable à Cassel; M. Cap. iii, 17. Cf. *Maffei*, Racc. 145. Le carquois fermé désigne l'A. Σώτειρα des monnaies de Syracuse, *Noehden*, 16. *Mionn*. pl. 68, 4, où l'on remarque une cithare ajoutée, comme à l'Apollon sur le revers. Vraisemblablement de l'époque où les Syracusains, délivrés d'une grande famine, chantaient des pæans à Apollon et à Diane. L'Ar. M. Flor. iii, 19, sem-

ble, au contraire, tirer une flèche du carquois; la Diana Sicula fig. sur les monnaies d'Auguste, enveloppée dans ses vêtements et violemment agitée, fait le même mouvement. (Il faut également rapprocher de celles-ci l'Artémis debout, en longs vêtements, avec la lance et l'arc, comme Sicula, *Morelli* tb. ii, 33-39. *Eckhel*, vi, p. 93. 108. L'Artémis de Capoue, du bas-relief fig. (*Winckel.* 1. pl. ii. G. M. 38, 139.). A. Laissant tomber la flèche — en signe de pardon — un flambeau en guise de sceptre; à côté d'elle un cerf, sur les M. de Bizya, S. Clem. 33, 355. Cf. les Gemmes Impr. d. Inst. 11, 9.

3. L'Artémis pythienne portait aussi des flambeaux, ainsi que nous le voyons dans les bas-reliefs cités sous le § 97. n. 17, et par la belle description que nous a laissée Héliodore, iii. 3. de la prêtresse de Delphes avec le costume d'Artémis, tenant dans la main droite un flambeau, et l'arc de la main gauche. Une statue capitale de la villa Panfili PCI. 1, 30. *Hirt.* 5, 6. Semblable Bouill. iii, 5, 1. Cf. Cap. iii, 16; Mon. Malth. i, 44. Une autre du palais Colonna, à Berlin, 31, avec une belle tête, vraisemblablement un flambeau dans chaque main, hâtant sa marche. La prétendue Terpsichore aussi, *Clarac*, pl. 354. Je regarde comme des nymphes d'Artémis, la soi-disant *Zingarella* du Louv. 462. (*Winck.* iii, xlv. v. Borgh. 8, 5. Bouillon. iii, 5, 4. *Clarac*, pl. 287.) et la statue de Gabie du Louv. (Mon. Gab. 32. M. Roy. ii, 17. Bouill. i, 21. *Clarac*, pl. 285.) qui s'enveloppe dans une espèce de peplos.

4. A. Laphria, retroussée très-haut, avec le flambeau et l'arc, sur des monnaies. N. Brit. 5, 23. (la même, mais comme chasseresse, sans flambeau, sur les monnaies de Domitien, *Morelli* tb. 20, 7.). Telle aussi l'Art. de Ségeste, cum stola. *Cic.* Verr. iv, 34.

5. Ainsi dans la statue de Gabie, imitation du style archaïque, à Munich 85. Almanach de *Sickler*, ii, p. 141. pl. 12. A. comme simulacre du culte, avec un chevreuil sur l'épaule et la nébride, dans le bas-relief *Gerh.* Ant. bildw. i, 42, 1. Souvent A. tient un cerf par les bois ou les pieds de devant, sur des monnaies et des gemmes, par exemple l'A. de style presqu'archaïque *Lipp.* i, 70; sur le bas-relief dans *Bartoli*, Adm. 33. (avec Hippolyte) et autres, § 369. 3. A genoux sur une biche, monnaies d'*Ephèse*, *S. Clem.* 23,

193; Chersonèse en Tauride; *Allier de Haut.* 2, 3-9. Sur un char avec des cerfs, *Claudien*, CONS. STIL. III, 286. Sur des deniers des G. ÆLIA et AXSIA, Cf. § 119, 2. A. avec des flambeaux, portée par un cerf, M. de Faustine, *Pedrusi* V, 13, 3. *Vaillant* DE CAMPS p. 35. Sur les deniers de la G. HOSTILIA, la tête radiée, tenant un cerf de la main droite, et de la gauche un épieu. Diana PLANCIANA, *Eckhel* D. N. V, 275, avec un chapeau; un chamois sur le revers. Tête d'A. entourée de bons médaillons en argent d'Herculanum. M. I. D. INST. 14a. ANN. II. p. 176.

6. C'est ainsi que j'interprète le sujet représenté sur la Gemme. *Millin.* P. GR. 11. Cf. *Hirt*, PL. 12, 10.

7. Je vois A. POTAMIA sur les Medaglioni syr. (§ 133. 1.), la tête avec la chevelure arrangée avec beaucoup de simplicité, les cheveux entremêlés de roseaux, et noués derrière, entourée de poissons (*Noehden*, FRONTISPICE, Cf. 13. *Mionn.* DESCR. pl. 67, 3. 5. EMPR. 317. 318. et je ne confonds pas avec cette monnaie la tête également entourée de poissons, avec le filet et les cheveux disposés avec art, dont les traits ont quelque chose de moins noble et de moins divin, qui est figurée tantôt de profil (EMPR. 316.), tantôt de face (302. 303.), et où l'inscription Αρεθοσα (DESCR. PL. 67, 4.) ne laisse aucun doute sur la divinité qu'elle représente. — Cette Artémis P. était, comme toutes les divinités fluviatiles, la déesse protectrice des chevaux, *Pind.* p. III, 7; aussi la voyons-nous, avec le flambeau et le carquois, conduire un quadrige, sur des M. syracusaines (*Noehden* 15.). A. à cheval avec des flambeaux, sur les M. de Pheræ, *Eckhel*, II. p. 147. *Voss*, NOTES A L'OD. p. 71. Sur des monnaies de Sélinonte, EMPR. 295., A. conduit les chevaux du char du haut duquel Apollon décoche ses flèches. Sur un bas-relief de Crannon en Thessalie, *Millingen*, UN. MON. II. 16. Art. est représentée portant des flambeaux entre un cheval et un lévrier.

8. Ancienne représentation figurée de l'Art. Leucadienne sur une base, avec la lune sur la tête, l'aplustre dans la main, et le cerf auprès d'elle. N. BRIT. 5, 21. *Allier de Haut.* PL. 5, 21. un roseau sur le revers.

Virbius d'Aricia, comme Diane virile, V. sur une statue de ce genre trouvée près d'Aricia, *Uhden*, SCHR. DER BERL. AKAD. 1818. p. 189. La statue de style presqu'archaïque (*Guattani*, M. I. 1786. p. 76. P.CL. III, 39. Cf. *Zoëga*,

Bass. i. p. 236.) a la même signification. On a trouvé avec la même statue un bas-relief d'ancien style, dans lequel *Uhden* et *Sickler* (Almanach, i. p. 85. pl.) croient reconnaître le choix sanglant du *rex nemorensis*, et où *Hirt*, Gesch. p. 123., voit, au contraire, le meurtre de Pyrrhus causé par Oreste.

§ 371. Comme protectrice du sanctuaire d'E- 1
phèse, dont la tradition attribuait la fondation aux Amazones, Artémis a revêtu elle-même le costume asiatique des Amazones. Le simulacre 2
du culte de cette déesse, son idole en un mot, répandue et reproduite d'une manière innombrable, à l'époque impériale, dans des statues et sur des monnaies, ne tient par aucun lien visible aux représentations figurées de l'Artémis purement hellénique ; cependant la Diane Leucophryne de Magnésie était représentée sous des traits semblables, qui dégénéraient en quelque chose de grossier et d'informe dans la Diane Pergamique de la Pamphylie. L'Asie-Mineure regorgeait surtout 3
de simulacres et d'images étranges et singulières de cette déesse, qui rappelaient davantage l'Anaïtis orientale que l'Artémis grecque. La petite idole 4
d'Artémis taurique ou orthique, la même que portait sur la main la prêtresse spartiate dans la flagellation des enfants, revêt, dans le mythe d'Iphigénie (§ 422.), les formes ordinaires d'une ancienne idole. L'Artémis Tauropole, portée par un taureau, s'en éloigne au contraire davantage. Dans les compositions plus considérables, on ob- 5
serve ordinairement Artémis groupée avec sa mère et son frère, partageant avec lui son goût de

la musique, quelquefois comme actrice de la gigantomachie, quelquefois aussi dans la représentation du mythe d'Actéon, que l'art transforma plus tard en une scène de bain.

1. V. le vase peint, *Millin*. VASES, II, 25. G. M. 136, 499.; où Athéné et Hercule semblent conclure un traité au sujet du sanctuaire d'Ephèse (*Paus*. VII, 2, 5.). A. avec le costume phrygien, sur le vase *Tischb*. IV, 6.

2. Plus haut § 69. rem. Menetreius, DIANA EPHESIA. PCI. I, 32. M. BORB. VII, 11. G. M. 30, 108. 109. 111. *Lipp*. II. 62-68. IMPR. D. INST. II, 1. 2. souvent sur les monnaies Homonéennes et des Lampes. On retrouve aussi sur les M. Syriennes la même figure d'A. d'Ephèse; sur les monnaies de Démétrius, III., elle est représentée la tête entourée d'épis. — A. Leucophryne, G. M. 112.

3. Sur l'A. Priapine des monnaies ciliques de Mallos, *Toelken*, KUNSTBL. I. p. 174.

4. V. § 422. 2. A. Ταυροπόλος sur les mon. d'Icarie et d'Amphipolis (où elle est figurée avec le modius et le croissant derrière la tête, *Sestini*, FONTANA, TV. 2, 11.), *Boettiger*, KUNSTMYTHOL. p. 330. pl. 4. Diptyque, G. M. 34, 121. A. traînée par des bœufs, *Tassie*. PL. 28, 2039. Cf. *Voss*. P. 56.

5. A. fait une libation en l'honneur de son frère, sur un vase peint. GERH. ANT. BILDW. I, 9. A. avec la cythare, sur des vases de Volci, M. I. D. INST. 24. et plus souvent comme déesse intervenant aux mariages. Cf. ANN. V. p. 149. l'Art. de Delos est figurée la flèche sur le dos avec la phiale et le prochous, à côté d'Apollon, sur le beau vase, *Gerh*. ANT. BILDW. 59. Cf. § 387. — A. sous la figure d'un cerf combattant les géants, *Lipp*. II, 111. G. M. 20, 114. Comme tireuse d'arc, et Hécate portant également des flambeaux, bas-relief M. CHIAR. I, 17. MON. MATTH. III, 19. G. M. 35, 113. — *Actéon*, métope de Sélinonte, § 120. 4. Vase de Volci, *Micali*, TV. 100, 1., et *Éboli*, ANN. D. INST. III. p. 407. TV. AGG. D. Miroir étrusque, *Inghir*. II, 46., et sarcophage, *Inghir*. I. 65. 70. La fable en quatre actes, sarcophage du L. 315. BOUILL. III, 49. *Clarac*, PL. 113 et s. G. M. 100, 405, f. Gemmes dans *Lipp*. I, 72 et autres, est conçue conformément à l'idée qu'on s'en fai-

sait plus tard. Tableaux de Pompeï, *Goro*, PL. 11. Cf. *Appulée*, MET. II. p. 27. Statue d'Actéon, BRIT. MUS. 11, 45. Sur les monnaies d'Orchomène (Cf. *Orchom.* p. 348.) *Sestini*, LETT. IV. TV. 1, 27. (1818.)

Autel d'Art. de la Lacono-Tégéatique Caryæ, L. 523. (Cf. 531.). V. BORGH. 4, 21 et s. BOUILL. III, 70. *Clarac*, PL. 168. (Cf. *Zoëga*, BASS. I, 20.) avec les figures des Dymænes et Cariatydes (Pratinas), ou Thyiades et Cariatydes, que Praxitèle avait, au dire de Pline, exécutées. Cf. *Meineke* dans ses notes à Euphorion fr. 42. DORIER, I. p. 374. II. p. 341. *Boettiger*, AMATH. III. p. 144. 154. et *Welcker*, ANN. V. p. 144. 154., qui voit ici des hierodules d'Aphrodite. Comme sur cet autel, le culte d'Artémis et de Bacchus se trouve également confondu sur le bas-relief de style archaïque d'imitation de Sosibe. Autel d'A. Phosphoros avec une belle tête d'Art. qui s'appuie sur celle de l'Océan ; à côté les têtes de Phosphorus et Hesperus, BOUILL. III, 69. (A. Phosphoros, devant Eos, sur un vase peint. G. M. 30, 93.). — Char d'A. avec les attributs ou insignes de cette déesse, M. CAP. IV, 30. G. M. 2, 32.

7. *Vulcain* ou *Héphaestos*.

§ 372. Le dieu du feu, être puissant et créa- 1
teur selon les vieilles croyances grecques, l'égal de Minerve dans le culte que les Attiques rendaient à ces deux divinités, et en conséquence compris au nombre des douze grands dieux, n'a su conserver ni dans la poésie, ni dans la plastique des Grecs, la haute dignité, le rôle important qui lui avait été attribué dans la religion. La 2
poésie, en effet, le représente en général sous les traits d'un forgeron habile et ingénieux, mais ces traits sont animés par les couleurs d'une symbolique étrange, et nous le présentent comme un être monstrueux, d'une conformation vicieuse, boiteux, et burlesque dans toute sa personne,

cocu dans la vie domestique, et bafoué dans l'O-
3 lympe. La Plastique, de son côté, semble l'avoir représenté, dans les premiers temps de l'art, sous la forme d'un nain; obéissant ainsi au penchant fortement enraciné dans le cœur humain qui le porte à concevoir précisément la force primodiale à l'é-
4 tat rudimentaire. Lorsque l'art fut perfectionné, il se contenta de représenter Vulcain sous la figure d'un homme vigoureux et laborieux, qui, comme d'autres dieux, fut figuré le plus souvent sous les traits d'un jeune homme, dans les premiers temps de l'art, et plus tard, ordinairement comme un
5 homme barbu et dans toute la force de l'âge. Quelquefois cependant, comme dans la célèbre statue d'Alcamène, l'artiste n'a pas entièrement dissimulé la boiterie, et ce défaut, loin de défigurer la figure pleine de force du dieu, ne fait au contraire
6 que la rendre plus intéressante. On le reconnaît avec plus de certitude dans le petit nombre de monuments qui nous restent de cette divinité, à l'exomis des ouvriers (§ 341, 3.), au bonnet conique qu'il reçut sans doute dans l'île de Lemnos (§ 342, 2.), et aux outils de forgeron.

1. Sur le culte du feu attico-lemnien, *Welcker* PROMETH. p. 277 et s.

3. Cf. *Schelling* GOTTHEITEN VON SAMOTHRACE, p. 33. 93.

4. Vulcain *imberbe*, sur des monnaies de Lemnos, Lipara, Æsernia (VOLKANOM, M. SCI. 6, 5.), sur l'autel du Capitole, sur des patères étrusques et un bas-relief, assistant à la naissance d'Athéné, et enfin sur des vases peints. Groupé avec Mercure? § 381., mais avec de la barbe déjà, sur les vases de Volci notamment sur ceux cités sous le §

370. 3., quoique du style archaïque d'imitation. Sur des monnaies de la Q. AURELIA, la tête le plus souvent barbue, *Morelli* 3.; cependant aussi imberbe, *ibid.* 4.

5. Sur le Vulcain d'Alcamènes, IN QUO STANTE IN UTROQUE VESTIGIO ATQUE VESTITO LEVITER APPARET CLAUDICATIO NON DEFORMIS. *Cic.* N. D. I, 30. VAL. MAX. VIII, 11. EXT. 3. Je crois aussi reconnaître Vulcain dans la statue de la frise du Parthénon (Cf. § 118, 2. b.), qui appuie et soutient le genou avec le sceptre. Le Vulcain d'Euphranor n'était pas figuré boiteux. *Dion. Chrys.* OR. 37. p. 466. c. M. OR.

6. Bronze dans *Hirt.* 6, 1. 2.; statue Borghèse. Gemme dans *Millin.* P. GR. 48. Aussi sur les monnaies de Methana, Vulcain étant l'objet d'un culte particulier dans la Péninsule.

§ 373. Dans les monuments de l'art où Vul- 1
cain ne figure pas isolé, on le voit entr'autres sur des gemmes, dans sa forge où Vénus vient le visiter, et sur des bas-reliefs il est représenté au milieu des Cyclopes, occupé à forger les chaînes de Prométhée. Comme mari indignement trompé, 2
c'est lui-même qui découvre sa honte dans l'adultère de Vénus et de Mars. Le mythe dans lequel 3
Mars combat Vulcain, pour délivrer Junon enchaînée par l'artifice ingénieuse du dieu des forgerons, et où Bacchus ramène en triomphe dans l'Olympe le dieu qui l'avait fui, avait donné lieu à des compositions antiques d'un genre gracieux qui ne nous sont connues aujourd'hui que par quelques peintures de vases. Ces représentations figurées se lient en partie et d'une manière très-étroite aux scènes de la comédie sicilienne.

1. *Lipp.* I, 73. 74. II, 71. 72. *Inghir.* G. OMER. 161. Dans *Lipp.* I, 75. V. fait don à tous les dieux d'objets fabriqués de ses propres mains. — M. CAP. IV, 25. *Hirt.* 6, 3. G. M. 93, 383.; V. Borgh. I, 17. du Louvre, 433. Cf.

Winck. vol. II. p. 506. 693. Le bas-relief du L. 239. *Clarac*, PL. 181. est conçu dans l'esprit du drame satyrique. *Welcker*, ANN. D. INST. V. p. 154. — Vulcain travaillant au bouclier d'Athéné, *Millin.* P. GR. 49. Vulcain exécutant le bouclier d'Achille pour Thétis, bas-relief du Cap., *Inghir.* G. OMER. 159. 163. Vulcain modelant Pandore? bas-relief du Louvre. 217. *Winck.* M. I. 82. *Clarac*, PL. 215. Cf. *Welcker*, p. 145.

2. *Winck.* M. I. 27. (de la villa Albani) G. M. 38, 168* *Hirt* 7, 5. Ce mythe est représenté d'une manière très-ingénieuse sur l'autel de Claudius Faventinus, *Bartoli* ADM. 3.

3. Sur l'enchaînement de la pièce d'Epicharme, Ηφαιστος καὶ οἱ Κωμασταί, DORIER, II. p. 354. Sur V. Achœos, *Welcker* ANHANG. p. 300. — *Première scène :* Dédale combattant pour V. contre Enevalios, devant Junon enchaînée au trône, vase de Bari du Mus. Britannique. *Mazocchi* TB. HERACL. AD P. 138. d'*Hanc.* III. pl. 108. G. M. 13, 48. Sapphou y fait allusion dans ce vers : ὁ δ' Αρευς φαὶς ἧ κεν Ἄφαιστον ἄγειν βία). — *Seconde scène :* Bacchus ramenant V. dans le Thiase (scène dans laquelle on voit figurer Marsyas et la comédie), tableaux du temple Anthestérien. *Paus.* I, 20. 2. *Tischb.* III, 9.; IV, 38.; *Millin.* VASES, I, 9. G. M. 83, 336.; *Millingen* COGH. 6.; *Millin.* II, 66. G. M. 85, 338.; M. BORB. III, 53.; *Laborde* I, 52. Sur un miroir étrusque, V. tient Bacchus (PHUPHLUNS) embrassé, *Dorow* VOY. PL. 15. Sur un vase de Volci, V. avec une coupe, sur un char ailé, ANN. III, p. 142. — *Troisième scène :* V. coupant les liens de Junon dans le temple de Chalciœque, *Paus.* III, 17, 3. L'autel du Capitole, § 96. n. 16., représente aussi le retour et la réconciliation de Vulcain, mais par l'entremise de Neptune. — Cf. d'ailleurs § 374. (Athéné) 418. 419. (Erichthonius, mariage de Cadmus et Pelée.)

Pallas Athéné ou *Minerve.*

1 § 374. La nature divine de Pallas Athéné, dont il est difficile de sonder les profondeurs mystérieuses, se trouve surtout personnifiée comme un être pur et élevé, étroitement lié au dieu du ciel, dans la figure d'une vierge

descendue des hauteurs éthérées, qui tantôt ré-
pand, à son entrée dans ce monde, la lumière,
la chaleur et la vie dans toute sa force et dans
toute sa plénitude, et tantôt anéantit les êtres nui-
sibles et malfaisants (notamment la merveilleuse
Gorgone à laquelle elle est unie par des rapports
étroits). Si déjà, dans ces antiques croyances, dans 2
ces traditions mystérieuses, nous trouvons les qua-
lités du corps et de l'esprit, les éléments, la ma-
tière et l'esprit liés et confondus; si, dans cette
manière primitive de concevoir la déesse éthérée,
elle est aussi conçue comme la raison divine, comme
la Métis que Jupiter reçoit en lui-même (selon Hé-
siode) et à laquelle il donne de nouveau naissance;
cependant, et en cela conformément aux lois géné-
rales de développement de la vie des Grecs, dès
les temps homériques, la dernière idée prévalut;
et Minerve Athéné devint la déesse de l'activité
puissante de l'esprit lucide et clair, la déesse tuté-
laire de toute condition de tout homme, et qui en-
treprend et achève avec prudence et réflexion tout
ce qui est bon. L'art, qui eut, dans les temps primi- 3
tifs, constamment devant les yeux l'image de Pal-
las, préférablement à celle de toutes les autres
divinités (§ 68.), représenta dans les antiques pal-
ladiums, figurés avec le bouclier élevé et la lance
brandissante, surtout la divinité combattante
(ἀλαλκομένη); cependant il existait à la même épo- 4
que des statues de cette déesse dans une attitude
pacifique et assise; on ne se contenta pas de lui
mettre des armes aux mains, elle reçut comme

symbole de l'activité pacifique; la quenouille et le fuseau; la lampe paraît avoir été également un
5 ancien attribut de cette divinité. Dans les statues qui appartiennent à la période de l'art dont les progrès sont déjà sensibles, Minerve est constamment figurée dans l'attitude d'une femme qui se prépare au combat, marchant avec plus ou moins de vitesse, vêtue d'un peplus à plis raides et empesés, qui recouvre le chiton, et d'une immense égide, qui, placée quelquefois sur le bras gauche en guise de bouclier, couvrait aussi, outre la poitrine, le dos tout entier de la déesse; dans les monuments de l'art moins anciens, cette égide est
6 de plus en plus repliée sur elle-même. Les contours du corps, dans la partie des hanches et de la poitrine, n'ont presque rien de la rondeur des formes féminines, les formes des cuisses, du bras, du dos, semblent au contraire avoir été modelées sur un
7 corps du sexe mâle. Le visage a déjà les traits caractéristiques que l'art parvenu à sa perfection développa et acheva, ces traits sont quelquefois très-durs et dépourvus de grâce.

1. Cf. La Symbolique de *Creuzer*, ii, 640. Minervæ Poliad. Æd. p. 1. sqq. Le Prométhée de *Velcker*, p. 277. *Gerhard*, Prodrom. p. 121. 143, *Hefter* Goetter dienste auf Rhodos, ii. *C. Rückert*, Dienst der Athena.

3. Sur le Palladium troyen (fig. aussi dans le tableau Ant. Erc. iii, 40.) et celui d'Athènes, § 68. 1., *Proc.* B. Goth. i, 13. décrit très-fidèlement le Palladium romain d'après un bas-relief du temple de la Fortune; la déesse est revêtue d'un long chiton, remue la lance, les formes du visage tiennent du style ancien, dit Egyptien. Un Palladium lacédémonien des M. de Gallien, *Cadalvène*

Recueil, pl. 2, 35. (avec un ἀγκυλωτὸν ἀκόντιον), a presque la forme d'un hermès. L'A. Chalciœque autour de laquelle dansent les filles doriennes, ornement de cuirasses et sur la terre cuite, *D'Agincourt*, Fragm. en. terre cuite, pl. 12, 9. est moins grossier. A ce sujet, *Papazzurri*, Lettera. R. 1794, 4.

4. Figures assises d'A. ouvrage d'Endœus à Athènes et à Erythrée (§ 70. 2.), au dire de *Pausanias*, elle tenait la quenouille de ses deux mains et portait sur sa tête le polos. Le Palladium troyen, § 68. 1. tenait avec la lance la quenouille et le fuseau. Les monuments cités sous le paragraphe 97. n. 18. nous montrent dans l'ancienne statue en bois de M. Poliade, une figure debout, dans l'attitude du repos, revêtue du peplus, tenant la lance comme sceptre dans la main droite. La gemme M. Odesc. 16. permet de douter que la déesse ait levé le bouclier, telle qu'elle est figurée dans *Winck.* M. I. 120. La Minerve de l'Iliade porte la lance sur l'épaule et tient une lampe dans la main; elle est représentée ainsi sous la forme d'un hermès, recevant l'offrande d'un bœuf, sur des monnaies, Cab. d'Allier de Haut. pl. 13, 9.; sous une forme moins grossière, sur d'autres monnaies, *Chois. Gouff.* ii. pl. 38. La lampe dans les mains de M. Od. xix, 34. Cf. le croissant sur les anciennes monnaies d'Athènes.

5. Simulacres de M. de style grec archaïque, § 91. 3. 97. 5. 7. 8. sur des bas-reliefs, § 97. 15. 16. Sur des vases offerts en prix, § 100. 3. n. 1. Cf. n. 3. 5. 11. souvent sur d'anciennes peintures de vases, à côté d'Hercule. M. étrusque, § 173. 2. Les monnaies d'Antigone Gonnatas (Empr. 489. 490.) rappellent un vieux simulacre du culte: A. couverte du peplus, dont la partie supérieure retombe sur les bras en formant deux bouts, lève le bouclier de la main droite et brandit le foudre de la gauche. L'égide de la statue d'Herculanum répond parfaitement à la description homérique, elle est jetée autour de l'épaule, levée et secouée avec les mains. Les serpents représentent les θύσανοι de l'égide, *Hérod.* iv, 189. elle descend souvent très-bas par derrière, *Millin.* P. gr. 13. Impr. d. Inst. 1, 2. Egide avec le gorgoneion, sur les monnaies de la G. Cordia. Cf. Facius, collectanea, p. 124. *Buttmann*, ueber die Sternen-Namen. p. 22. *R. Rochette*, M. I. p. 191. pl. 35. Les Eum. de l'Auteur du présent Manuel. p. 112.

7. Le camée *Millin.* P. gr. 14. rappelle les têtes des plus

anciennes monnaies d'Athènes. La tête du musée de Florence, *Winck.* v. p. 527. *Meyer*, Gesch. rem. p. 32. est d'un caractère sévère et élevé.

1 § 375. A partir du jour où Phidias eut achevé de dessiner le caractère idéal de Minerve Athéné (§ 115, 117), un sérieux plein de calme, une force qui a conscience d'elle-même, un esprit clair et lucide, devinrent à tout jamais les principaux traits du caractère de Pallas. Sa virginité la place au-dessus de toutes les faiblesses humaines, elle est trop homme pour pouvoir s'abandonner à un homme.
2 Le front pur, le nez long et fin, la ligne un peu dure de la bouche et des joues (torva genis), le menton large et presque carré, les yeux peu ouverts et presque constamment dirigés vers la terre, la chevelure rejetée sans art de chaque côté du front et ondulante sur la nuque du cou, traits dans lesquels percent la rudesse et la grossièreté primitives, répondent parfaitement bien à cette
3 merveilleuse création idéale. Les efforts faits plus tard pour changer cette sévérité en grâce, ne pouvaient que dégénérer en une figure sans ca-
4 ractère. Le casque est le signe le plus indubitable pour reconnaître l'origine des statues de Pallas, car à l'aide des monnaies il est facile de distinguer le casque élevé corinthien (§ 346, 3.) du casque attique qui coiffe étroitement la tête.

2. Cf. *Winck.* iv. p. 116. vii. p. 119. et s. La description du texte repose principalement sur les bustes de la collection Albani, maintenant à Munich, 84., *Millin.* M. I. 11, 24. M. Nap. i, 8. *Meyer*, pl. 20 A. avec les mêmes traits, dans l'excellente pierre gravée, ouvrage d'Onesi-

mos, *Millin.* P. GR. 58. *Lipp.* I, 34. Les traits du buste du tombeau d'Adrien, PCI. VI, 2. M. NAP. I, 13. *Hirt.* 6. 5. avec les têtes de béliers sur le casque (qui sont ici peut-être bien les attributs de M. Poliorcéte), sont empreints d'une expression plus dure. L'expression du buste, M. CHIAR. 15. *Gerhard*, BESCHR. ROMS. p. 53. a quelque chose de farouche. Le buste du MUS. BRIT. SPECI. 23. d'un grand caractère, est plus particulièrement intéressant à cause de la cavité des yeux et des boucles de cheveux en métal qui ont dû y être rapportées. Tête colossale de Minerve, du style le plus grandiose, parmi les plâtres de la collection de Mengs. Cf. *Winck.* V. p. 562. *Meyer,* PL. 21 E.

3. Figurée ainsi sur les monnaies de Pyrrhus, EMPR. 545. d'Agathocle, 331. Gemme d'Aspasius, semblable aux dernières monnaies d'Athènes (et par là à la M. Parthenos), mais encore plus richement ornée. *Bracci*, I, 29. G. M. 37, 132. *Hirt.* 6, 6. Cf. *Lipp.* I, 29. 30. 31. II, 27.

4. Sur les monnaies de Corinthe et de ses Colonies (§ 133. I.), Minerve porte sur sa tête le casque à visière, élevé, avec Pégase (par allusion à M. Chalcinitis); on voit le même casque sur les monnaies Syracusaines (à peu d'exceptions près) d'Agathocle, Alexandre et Pyrrhus. Sur les monnaies d'Athènes, au contraire (Cf. M. HUNTER. tb. 8-10. *Tyschen* COMMENTT. REC. GOTT. V. TB. 2.), aussi bien que sur celles de Velia, Thurium et autres localités, le casque de Minerve est beaucoup moins élevé, serre davantage la tête, et est muni d'un simple bord; d'où il faut conclure que le buste d'Albano et la statue de Velletrie ne peuvent avoir été copiés sur l'ouvrage même de Phidias.

§ 376. Les modifications de cette figure en 1
amènent de semblables dans les vêtements. Minerve Athéné a notamment en premier lieu, dans un grand nombre de statues du style perfectionné, un himation jeté autour d'elle, de telle sorte que, retombant par devant, il ne couvre que la partie postérieure du corps et contribue ainsi à relever l'impression majestueuse de la figure entière, ou bien encore il enveloppe le bras gauche et

dérobe aux yeux une partie de l'égide, ce qui donne à la déesse un caractère tout-à-fait paci-
2 fique. Dans ce dernier cas, le bouclier de Minerve Athéné ou manque totalement, ou est couché sur la terre; il faut donc voir dans cette figure une déesse victorieuse dont la domination et la puissance ne sont pas contestées (de là aussi la victoire
3 dans la main). Les statues de Pallas, vêtues du chiton dorien avec l'hemidiploidion ou le vêtement de dessus, mais sans himation, contrastent avec les précédentes ; ce costume caractérise la déesse qui se prépare au combat; nous voyons en effet dans Homère que le vêtement de dessus, soit chlœna soit peplos, est toujours quitté dans cette circonstance.
4 A cet habillement convient parfaitement le bouclier élevé qui caractérisait la Pallas Promachos de Phidias (§ 117. 3.) et qu'il faut probablement restituer à un assez grand nombre de statues imitées de cet admirable modèle, qui montrent dans le jet hardi de l'égide et dans tout le maintien du corps, quelque chose de plus agité, un mouvement plus guerrier que de coutume, et se distinguent de toutes les autres représentations figurées de Pallas, par des membres plus robustes et plus
5 athlétiques. Aussi, dans les œuvres d'art de moindre dimension où Minerve est représentée se préparant au combat, branlant la lance et agitant le
6 foudre, a-t-elle toujours ce vêtement. Cependant Athéné porte le même costume, comme déesse de la politique active ou conseillère, comme déesse de l'éloquence oratoire (ἀγοραία), et sans bouclier,

ou égide, comme déesse de la paix; et sur les 7
monnaies, on la retrouve figurée avec ce costume léger, le bouclier abaissé et une patère dans sa main, par allusion à la victoire qu'elle vient de remporter.

1. Les statues imitées probablement de M. Parthenos, avec le casque attique, § 114. rem. ont l'himation rejeté en arrière. La Min. du M. FRANC. IV, 5. NAP. I, 11. BOUILL. III, 3, 2. *Clarac*, PL. 320. est drapée de la même manière. La Pallas, statue d'un caractère grandiose, trouvée en 1797 près de Velletri, qui fait partie maintenant de la collection du Louvre, 310. *Millin*. M. I. 11, 23. p. 189. M. FRANC. II, 2. NAP. I, 7. BOUILL. I, 23. *Clarac*, PL. 320. *Meyer*, PL. 21 c.; la Min. PCI. I, 9.; AUGUST. 98. Cf. Liban. Εxφρ. 30. offrent la même disposition dans l'arrangement de draperies. L'himation enveloppe le bras de la Minerve avec le serpent, G. GIUST. 3. Cf. *Meyer*, dans les HOREN, nº 2. p. 42. dans le BRACCIO NUOVO du Vatican; une Minerve semblable, de Velletri, en face de celle-là. *Gerhard*, BESCHR. ROM. II, 11. p. 91. 104. Le buste de Minerve sur des pierres gravées, *Lipp*. 11, 31. — M. avec le bras gauche serré et entortillé dans ses vêtements, dans plusieurs statues, *Bracci*, II, TV. AGG. 9. *Gerh*. ANT. BILDW. I, 8. (où elle porte le nom d'Alea). La Min. d'Arrezzo (§ 174. 3.).

2. PALLAS VICTRIX vêtue de l'himation, *Bartoli*, LUCERN. II, 37. Cf. *Gerh*. ANT. BILDW. p. 146. nº 11.

3. Au caractère de Min. indiqué ici, répondent la belle statue de Dresde. 187 et 206. AUG. 14. Cf. *Schorn*. dans l'AMALTH. II. p. 206. et celle de Cassel qui en est une répétition fidèle. BOUILL. I, 24. M. ROY. II, 7. Cf. *Voelkel* dans le journal de *Welcker*, I. p. 156. Le genou gauche baissé, l'épaule droite relevée, ce qui montre clairement que le bras gauche devait être élevé, et conduit à penser que cette Pallas était armée pour repousser immédiatement une attaque. Il faut rapprocher de cette statue la Min. de Dresde, 214. AUG. 48. (Areia selon *Hase*, VERZEICHNISS. p. 62.); la M. étrusque, à ce qu'il semble, de Modène, aujourd'hui au Louv. 398. BOUILL. III, 3, 6. M. NAP. I, 9. *Clarac*, pl. 319.; celle de Versailles M. FRANC.

IV, 2, NAP. 1, 10.; la MIN. AU COLLIER, au Louv., 522, avec un chiton dorique traité dans l'ancien style, et le diploidion, M. ROY. II, 1. BOUILL. I, 25. *Clarac*, PL. 319.; la Min. aussi fig. dans BOUILL. III, 1, 3.; M. CAP. III, 10. 11. Enfin le torso de Médicis, *Winck*. V. p. 550. pl. 4. C. trouve aussi sa place dans cette catégorie.

4. La M. Promachos respire peut-être bien dans les traits de la figure des pierres gravées. *Tassie* PL. 25, 1731. *Lipp*. SUPPL. 69. (la même figure de face 92.). Un Onyx trouvé près d'Aliphesa de M. Αγησιπολία, peut-être une copie de la statue d'Hypatodoros, *Leake*, MOREA, II, p. 80. nous la montre dans la même attitude. L'A. Cranœa ἐσκευασμένη ὡς ἐς μάχην, *Paus*. X, 34, 4. est du même genre.

5. Telle est la M. avec le serpent, accourant au combat, sur des pierres gravées, *Millin*. P. GR. 16. *Lipp*. II, 34., la M. d'Antiochus Philopator N. BRIT. 12, 13., d'Athènes, STUART. II, *Vign*. N. BRIT. 6, 14. — Brandissant le foudre, sur des mon. d'Athènes, comme déesse protectrice des sanctuaires où elle était adorée, N. BRIT. 6, 13., de Macédoine (§ 374. 5.), de Domitien, G. M. 37, 136. Les nombreuses Minerves des mon. de Domitien (*Morelli*, DOM. TB. 6 et s.) font sentir d'une manière frappante le contraste entre Minerve guerrière ou combattante, revêtue du chiton (descendue aussi du vaisseau) et Minerve debout dans l'attitude pacifique et revêtue de l'himation.

6. Comme M. *Agoræa*, on peut citer la Min. du Louvre. 192. BOUIL. III. SUPPL. *Clarac*, PL. 320. revêtue du chiton dorique qui lui sert de ceinture, le peplus par-dessus avec une égide peu ample, la main droite appuyée sur la hanche, la main gauche étendue comme si la déesse semblait au moment de parler, la tête inclinée avec une expression toute particulière. C'était là sans doute l'attitude de la Min. colossale de Constantinople, *Nicetas*, p. 359. P. M. orateur, revêtue de l'himation, le bouclier à ses pieds, *Passeri*, LUC. I, 62. Le manque de casque, M. CHIAR. 14.; et d'égide, *ibid*. 12, 13.; le flambeau renversé également, M. NANIAN, 18. G. M. 37, 137. Cf. 138. caractérisent la M. PACIFICA (Cf. *Lucien* DE DOMO, 27). Sur les plus anciens bas-reliefs (§ 96. n. 14. *Winck*. V. p. 527.) et des vases peints, comme celui qui est mentionné § 368. 1. Minerve tient son casque à la main comme déesse qui fonde la paix. Le beau buste de Minerve, l'épaule droite nue, qui n'a de

l'égide que les serpents, et du casque que le cimier, figuré sur une sardonyx de Florence, *Gori*, II, 55, 1. *Tassie*, PL. 25, 1647, rappelle l'aspect terrible et doux tout à la fois de maintes figures de Gorgone.

7. M. en chiton, le bouclier abaissé, tenant une patère, des M. de Cume. N. BRIT. 9. 20., sur des monnaies du même recueil, 10, 21, 12., *Morelli*, DOM. 9, 22, 32. *Lipp.* 11, 33. SUPPL. 95. avec une victoire sur la main. Comme Νικηφόρος, avec le double chiton, le bouclier à terre, des serpents à côté, sur des monnaies d'Athènes, *Stuart* II, 1. VIGN. Cf. la M. VICTRIX. G. M. 36, 135.

Comme *victoire*, ailée, *Ulpian* AD DEMOSTH. CONTRE TIM. p. 738. C. I. 150. *Eurip.* ION. 460. 1545. Cf. *Cic.* N. D. III, 23. et § 338, 2. On la trouve figurée ainsi sur des pierres gravées étrusques d'une haute antiquité, IMPR. D. INST. I, 1, 4. et sur des monnaies de Domitien, *Morelli*, TB. 7, 37. Au dire d'Héliodore, dans le Lexique de Photius, le simulacre en bois de M. Victoire n'était pas ailé, et tenait dans la main droite une grenade, dans la gauche un bouclier (Lis. κράνος). M. comme dominatrice, marchant sur une boule, bronze fig. dans *Grivaud de la Vinc.* ANT. GAUL. pl. 24. Min. comme déesse protectrice des vaisseaux, étendant l'égide en guise de voile, sur des monnaies de Phaselis, *Eckhel*, SYLL. 4, 11. A. sur un quadrige, Mon. de la G. VIBIA et autres. A. *Archegetis* (d'Athènes), avec le hibou dans la main, le Schol. d'*Arist.* AVES 515., comme dans un bronze de Vienne, aussi ANT. ERCOL. VI, 7. 8. Cf. M. CHIAR. P. 38. Telle est aussi la Min. attique des vases peints, *Tischb.* III, 33. M. comme Ergané avec la chouette sur la main, portée par un belier, *Millin.* P. GR. 18. *Tassie*, PL. 26, 1762. IMPR. D. INST. II, 6. Pallas avec un bouc à côté d'elle, dans une manière toute particulière, sur des Mon. de Cléomènes de Lacédémone, *Mionn.* SUPPL. IV. pl. 6. 3. avec la panthère, le chevreuil, sur des vases de Volci. M. Poliade nourrissant les serpents qui lui étaient consacrés sur le bas-relief PCI. IV, 6. *Hirt*, 6, 9. G. M. 36, 134. M. Hygiœa (douteuse) G. M. 36, 140. *Paciaudi*, MON. PELOP. II, 155.

§ 377. Les arts naissants paraissent s'être oc- 1
cupés à la représentation figurée de plusieurs my-

thes de Pallas, beaucoup plus que les monuments
d'une date moins ancienne, encore existants au-
2 jourd'hui, ne le laissent supposer. Minerve s'é-
lançant toute armée du front de Jupiter a dû
être un des sujets favoris des premiers temps de
l'art; nous pouvons nous faire une idée de ce que
pouvait être ce groupe, à l'aide de quelques pein-
3 tures de vases et du dessin d'un miroir étrusque.
Les monnaies et les gemmes sont presque les seuls
monuments de l'art antique qui nous fournissent
quelque notion de la gigantomachie figurée sur le
peplus panathénaïque de Minerve, où la déesse con-
duit un quadrige par elle-même inventé, aussi bien
que de sa querelle avec Neptune, au sujet de la
4 domination d'Athènes. Les liens mystiques qui
unissent Minerve Athéné à Erichthonius donnent
à la déesse quelques traits de la maternité qui se
fondent en un mélange ravissant et plein d'intérêt
avec ceux qui constituent sa sévère virginité; il
est probable que les œuvres d'art que le temps a
respectés et qui nous représentent ce sujet, sont
sortis du ciseau original de quelque artiste athé-
5 nien. Minerve tuant Gorgone, sa terrible et cruelle
antagoniste, par l'entremise de Persée, démon
que des liens étroits attachent à la déesse, est au
nombre des sujets mythiques auxquels l'art qui,
dans sa grossièreté primitive, aimait les composi-
tions grotesques et bizarres, paraît s'être essayé; il
n'était pas aussi facile d'exprimer plastiquement la
puissance terrible des boucles de cheveux ou des
gouttes de sang dégouttantes de la tête de Méduse,

au moyen desquelles Minerve communiquait à ceux qu'elle protégeait, la force de guérir ou de faeir périr. Athéné figure au contraire plus souvent 6
dans des actes auxquels elle prend une part moins importante, c'est ainsi notamment que comme M. Ergané elle intervient dans la construction des vaisseaux et dans d'autres entreprises semblables, aussi bien que dans les travaux de femme; il n'est pas jusqu'à l'invention de la flûte et au rejet dédaigneux de cet instrument, qui n'aient fourni le sujet de quelques compositions ingénieuses. A titre de 7
déesse tutélaire de tous les héros, Minerve occupe une place dans toutes les représentations figurées empruntées au cycle héroïque. Comme 8
objet principal du culte chez les anciens, nous trouvons, outre la Minerve Athéné particulièrement révérée dans l'Attique, Athéné Chrysé, déesse lemnodardanéenne dont le sanctuaire est gardé par un serpent, à l'instar de celui de la divinité attique. La chouette et le coq sont des emblèmes 9
de la symbolique de l'art encore plus importants que ce serpent; le coq, abstraction faite des rapports qui l'unissaient positivement au culte de la nature, indique la réflexion profonde; la chouette, la vigilance constamment éveillée et la mâle agilité de la déesse.

2. *Naissance* de M., groupe qui se voyait sur l'Acropole d'Athènes, *Paus.* I, 34, 2., probablement de style hiératique. Cf. § 119. 2. c. Représentation très-grossière du même sujet, sur un vase de Clusium, *Dorow*, NOTIZIE. TV. 10. *Micali* TV. 79. Vase de Volci, § 100. n. 3. M. enfant sur les genoux de Jupiter, *Micali* TV. 80. Avec des

traits identiques, dans *Laborde*, PL. 83. Patère étrusque, dans *Schiassi* DE PATERA COSPIANA. R. 1818. et *Inghir.* II, 10. Avec Jupiter (TINA), Vulcain (SETHLANS), Aphrodite (? THALNA) et Ilithye (THANA me semble être ici pour Αθανα, d'autres cependant l'expliquent autrement.) Gemme, *Millin*. P. GR. 56. Lampe *Passeri*, I, 52. Bas-relief Rondanini, *Winckelm*. M. I. II. VIGN. G. M. 36, 125. Tableau de Cléanthes de Corinthe, § 359. 5. Grand tableau historique, *Philostr*. II, 27.

3. *Gigantomachie* sur la statue de Dresde, § 97. n. 7. Cf. SCHOL. *Arist*. P. 115. fr. Gemme *Millin* P. GR. 19. G. M. 36, 128.; *Tassie*, PL. 26. n. 1753. Monnaie de Séleucie en Cilicie G. M. 37, 129. Statuette avec le géant terrassé à ses pieds, M. FRANC. IV, 8. BOUILL. III, 3, 7. *Combat avec Neptune*, § 119. 2. c. Le groupe de statues d'Athènes, *Paus*. 1, 24, 3., est reproduit vraisemblablement sur des monnaies de cette ville, *Stuart*, II, 2. VIGN. G. M. 37, 127. N. BRIT. 6, 11. Camée à Paris, CABINET, PL. 15., à Naples, *Tassie*, PL. 26. 1768. Bas-relief d'une Fibula de Pompeï, M. BORB. VII, 48. L'olivier sacré (*ἐλαία πάγκυφος*) N. BRIT. 6, 12. 13. 15.

4. A. repoussant Vulcain, fragment d'une tablette en argile peinte, trouvée à Athènes, *Broensted* VOY. II. p. 299. pl. 42. Cf. *Lucien* DE DOMO 27. (*Panofka*, ANN. D. INST. I. p. 292. l'explique autrement). A. recevant dans son égide le petit Erichthonius, que Géa tient élevé, Vulcain debout à côté, vase de Volci, M. I. D. INST. 10. Bas-relief représentant le même sujet? M. I. 12. ANN. 1. p. 298. Cf. *Clarac*, MÉLANGES. p. 43. Statue d'A. tenant Erichtonius dans son égide, à Berlin, Rot. 12. V. *Lange*, ILGENIO. 1831.

5. Sur les Gorgoneia, § 403, 6. Persée, § 420, 2. A. remettant à Céphée les cheveux bouclés de Gorgone, que Sterope, fille de Cephée, suspend à un vase (V. *Paus*. VIII, 47. 4. *Apollodore* II, 7, 3.) sur des monnaies de Tégée, *Mionnet* EMPR. 666. M. S. CLEM. 12, 120. *Millingen*, MÉD. IN. 3, 9. Cf. *Cadalvène*, REC. p. 209.

6. A. assistant à la construction d'Argos, *Winck*. M. I. VIGN. G. M. 130. 417.; TERRAC. OF THE BR. M. 16.; G. M. 105, 418. A la construction du théâtre de Capoue, *Winck*. I. pl. 11. Près de Vulcain, § 373. G. M. 82, 338 **, — Dédale, § 424. Comme présidant aux travaux féminins,

au FORUM NERVÆ, § 200. 3. Invention de la flûte, tableau, *Winck.* M. I. 18. G. M. 83, 130. MYRON FECIT SATYRUM ADMIRANTEM TIBIAS ET MINERVAM. pl. Cf. *Paus.* I, 24, 1. Les bas-reliefs fig. dans *Stuart* II, 3. VIGN. et la M. d'Athènes, *Broensted*, VOY. II. p. 189. représentent le même sujet.

7. A. combattant avec Mars? Vase. *Inghir.* G. OMER. 197. Le plus souvent entourée de héros sur le char, ou armant des jeunes gens, ANN. D. INST. III. p. 135. A. près d'Hercule, § 416. 417., Thésée, 418, Bellerophon, 420. (G. M. 92, 393.) assistant au combat des Amazones, 423.; devant Pâris, 381.; présente aux combats livrés devant Ilion, 421; près d'Ulysse, d'Oreste, 422. (sur des M. asiatiques, A. déposant la pierre des suffrages, signe du κοινοβούλιον, *Heyne*, VIRG. T. VI. p. 785. 1800.). A. présente au rapt de Cora, 361., au châtiment de Marsyas, 365., aux noces de Cadmus et Pelée, 418, 419.; près de Prométhée, comme donnant une âme à l'homme, 402.

8. A. Chrysé, empêchant au moyen de son οἰκουρὸς ὄφις, Philoctète de prendre Troie avant le temps fixé (une des idées fondamentales sur laquelle repose la fable du Philoctète de Sophocle), sur le vase peint *Millingen* DIV. PL. 50. Cf. *Philostr. junior* 17. Sacrifice antérieur des Argonautes, MÊME COLLEC. pl. 51. *Laborde*, PL. 23. Cf. *Uhden*, dans les MÉMOIRES DE L'ACAD. DE BERLIN, 1815. PHIL. CL. p. 63. *Welcker*, dans *Dissen*. EXPL. PIND. p. 512. Scènes du culte de la Pallas Attique, à ce qu'il semble, sur les métopes du Parthénon. Sacrifice d'une vache à Minerve, sur des vases de Volci, et processions de Citharèdes et d'Aulètes, *Gerhard*, ANN. D. INST. III. p. 134. Minerve recevant le peplus, sur des monnaies de Tégée, et sur des peintures de vases de Volci, selon *Gerhard*, ANN. D. INST. III. p. 134. La τράπεζα avec les prix des Panathénées, M. dans *Stuart*, II, 1. VIGN. Sur le siège, III, 3. Il faut mentionner en outre A. *Itonica*, assise à côté d'Hadès (*Strab.* IX, 411.). Gemme de Florence dans *Gori* II, 72, 1. *Wicar*, IV, 3. La Minerve du Capitole, § 354. 7. Hermès de M. et Mercure, § 348. 12.

9. Chouette de Minerve (STRIX PASSERINA, *Blumenbach* SPECIM. 1. p. 20. *Boettiger*, AMALTH. III. p. 263.). La vieille image symbolique de la M. Γλαυκῶπις, que Phidias lui-même donna à cette déesse avec le serpent (c'est à quoi

fait allusion le jeu de mots de Démosthène dans *Plut.* 26. V. cependant *Gerhard*, PRODR. p. 147.). Quelquefois sur le casque de Minerve (sur les deniers de Cordius) comme aussi dans sa main, 403. 7. Sur la chouette comme tuant les souris (Cf. *Batrochomyom.* 185 et s.) *Boettiger*, AMALTH. III. P. 260. GOETT. G. A. 1831. p. 554. Cf. *Tassie*, PL. 23, 1585. Souvent sur des gemmes (M. ODESC. 30. *Tassie*, p. 137.) la chouette elle-même avec la tête de Minerve et les attributs de cette déesse; M. sur un char traîné par des chouettes (*Tassie*, PL. 26, 1756.). Le *coq*, comme symbole de combat acharné, se trouve, et il est vrai répété deux fois, presque toujours sur les vases attiques qui étaient donnés en prix, § 100. n. 1. aussi sur des M. d'Himera, Cales, Suessa. Cf. *Paus.* VI, 26. 2.

9. *Arès* ou *Mars.*

1 § 378. Arès, le dieu de la guerre qui se trouve dans le système des douze grands dieux, symboliquement groupé avec Vénus, avait, d'après la nature et l'essence même de son être, quelque chose de trop idéal, pour devenir un des sujets principaux de la Plastique. Aussi aucun Etat grec n'adora en lui un dieu redoutable et tutélaire, comme il le fut plus tard à Rome. Cette
2 circonstance nous explique encore comment il se peut faire que malgré l'existence avérée de quelques statues remarquables de cette divinité, ouvrages d'Alcamène et de Scopas, il existe quel-
3 que doute sur le caractère plastique de Mars. Aux traits caractéristiques du dieu et sous lesquels il semble qu'il ait été constamment représenté, appartiennent une puissante et solide musculature, un cou large et vigoureux, et une chevelure courte et crépue (§ 334, 2.). Mars a les yeux plus

petits, les narines plus ouvertes (§ 339. 2.), le front moins élevé, et l'air plus sombre que les autres enfants de Jupiter. Sous le rapport de 4
l'âge, il est plus viril qu'Apollon, l'Ephèbe adolescent, et même que Mercure l'Ephèbe de l'Olympe, en un mot qu'un homme encore dans l'adolescence; l'art primitif le représenta comme tous les héros, la figure barbue; l'art perfectionné au contraire, imberbe de préférence; cependant, dans maintes contrées et dans des vues particulières, la barbe lui fut conservée. Le costume 5
d'Arès, là où il ne se montre pas dans une nudité complète, consiste en une chlamyde (un SAGUM); sur les bas-reliefs d'ancien style, il est armé des pieds à la tête; dans les monuments de l'art postérieurs aux premiers, il ne porte le plus souvent que le casque. Il se tient ordinairement debout; un pas précipité caractérise sur des mon- 6
naies romaines Mars GRADIVUS; l'aigle légionnaire et d'autres emblèmes désignent le Mars STATOR et ULTOR (qui les a regagnés); des victoires, des trophées ou la branche d'olivier montrent en lui le dieu VICTOR et PACIFER. Scopas avait fait un 7
Mars assis; ce dieu fut sans aucun doute connu et représenté dans l'attitude du repos et dans une douce tranquillité d'esprit, c'est du moins ce qui paraît être le signe distinctif d'une statue qui s'est conservée jusqu'à nos jours, et dans laquelle il faut peut-être voir une copie d'après Scopas.

3.4. Belle tête de Mars sur la gemme, *Millin*. P. GR. 20. *Lipp*. I, 32. Buste en basalte de la Villa Giustiniani, V.

Hirt. p. 52. On a souvent sans aucune espèce de fondement reconnu Mars sur des monnaies; c'est ainsi notamment que la tête barbue et casquée des monnaies de Métaponte (G. M. 40. 150. *Magnani*, Misc. Num. iii, 25. 28.) représente, suivant l'inscription, Leucippos, le fondateur achèen de cette ville (*Strabon*). Sur les Mon. des Mamertins enfin, à côté d'une tête imberbe couronnée de lauriers, on lit l'inscription Αρεος, *Torremuzza*, 48, 12-14. Tête de Mars barbue, sur des monnaies des Bruttiens, *Magnani* ii, 4-10., à moins qu'elle ne représente aussi le héros souche de cette nation. Mars est représenté imberbe sur des monnaies romaines; ce n'est que sur celles des G. Fonteia et Junia qu'on voit une barbe naissante à ce dieu. *Patinus*, p. 114. 144.

5. Le Mars barbu et armé de l'autel Borghèse. M. sous la figure d'un jeune homme, avec la chlamyde, dans le bas-relief PCI. iv, 7. Barbu et armé parmi les huit divinités de l'autel, M. Chiar. 19. Un Mars-Adrien barbu, statue du M. Cap. iii, 21. D'autres statues, comme celle du M. Cap. iii, 48., dans lesquelles quelques personnes voient Mars, sont plus que douteuses. La statue d'Héraclide (§ 158. 3) et d'Harmatius, Bouill. 1, 7., n'est devenue un Mars qu'entre les mains du restaurateur. Sur le Mars Borghèse, § 419. (Achille); une statue trouvée en 1800 près d'Ostrie, avec l'inscription Marti, doit avoir beaucoup de ressemblance avec celle-là. *Hirt*, p. 52.

6. Voyez le rapprochement dans *Millin*. G. M. 39, 40. Le M. Ultor est figuré sous des traits très-caractéristiques, *Morelli*, N. Impp. 4, 18. Beau Mars avec la victoire et la branche de laurier, *Millin*. P. gr. 21. Comme M. Poliorcète, G. M. 39, 152. *Passeri*, Luc. ii. 29.

7. Mars Ludovisi, *Perrier*, 38. *Maffei*, Racc. 66. 67. *Piranesi*, Stat. 10. *R. Rochette*, M. I. pl. 11. selon *R. Rochette*, p. 37, 415., un Achille affligé; selon *Hirt*, p. 51. au contraire, un héros. S'il faut voir Mars dans cette statue, c'est Mars pacifique, l'attitude, le manque de casque, l'Amour à ses pieds, tout concorde à lui donner ce caractère.

1 § 379. Dans les groupes, le dieu de la guerre est rarement représenté combattant; comme il n'était rien autre que la guerre et la dispute

elle-même, il ne se rencontra aucune occa-
sion de célébrer isolément quelques-uns des ex-
ploits héroïques de Mars. Ce n'est que sur des
gemmes qu'il est représenté comme tuant des
géants. On le voit au contraire auprès de Vénus, 2
dans des groupes de statue, qui par la pose et l'at-
titude des corps et le jet des draperies rappellent
un célèbre original. Cette alliance de la guerre et
de l'amour, loin d'avoir été toujours regardée
comme un adultère frivole, fut au contraire con-
çue et prise dans un sens plus sérieux; aussi
voyons-nous que des groupes semblables servi-
rent dans l'antiquité à conserver à la postérité,
dans des statues et sur des médailles, les traits
d'époux romains assis en même temps sur le trône
impérial. Les Romains aimaient beaucoup le sujet 3
où se voyait représenté l'amour de Mars pour Ilia
ou Rhea-Silvia, et dans la manière de le traiter, on
prenait modèle sur des compositions purement
grecques, notamment sur la surprise d'Ariadne
par Bacchus.

1. M. Gigantomachos, *Millin*. P. GR. 22. G. M. 36, 143.

2. M. et Aphrodite, groupe de statues M. FLOR. III, 36. *Wicar*, III, 12. *Clarac*, VÉNUS DE MILO. pl. 2. Vêtu, avec les têtes de M. Aurel (?) et de Faustine J. au Louv. 272. V. BORGHES. 6, 3. BOUILL. 1, 8. *Clarac*, pl. 326. Groupe semblable, M. CAP. III, 20. Bas-reliefs, *R. Rochette*, M. I. 7, 2. G. GIUST. II, 103. Gemmes, même de style archaïque, *Millin*. P. GR. 24 et s. *Lipp*. I, 89. 91. II, 79. Tableau de Pompeï, M. BORB. III, 35. (M. revêtu de l'himation); GELL. N. POMP. pl. 82. (Erôs lui ôte son casque.). Surprise des amants par Vulcain, § 373. 2. Un Mars dans un filet, portant la main à son épée, sur une gemme d'ancien

style, *Winck.* M. I. 166. *Raponi* 21, 15. 36, 1. *Tassie*, pl. 53. 10127. Mars protégeant Junon contre Vulcain, § 373.3.

3. Mars descendant vers Rhéa-Silvia (PENDENS comme dans Juvénal), dans le fronton de T. Urbis, § 193. 1. Semblable dans le tableau, TERME DI TITO 31. L'Ara de Claudius Faventinus, *Bartoli*, ADM. 5, 1. nous montre aussi M. dans le même moment. Les deux principales figures du bas-relief décrit par *R. Rochette*, M. I. 7, 2. et sur un vase romain, G. M. 178, 653.; Ficoroni également, GEMMÆ, 3, 6. Mars conduisant Rhéa comme sa fiancée, entièrement vêtu, bas-relief du PCI. v, 25. G. M. 180. 654. Sur le bas-relief, *Gerh.* ANT. BILDW. 40. Mars et Rhéa semblent être opposés à Silène avec Endymion.

Le trône de Mars, ANT. ERC. I, 29. G. M. 42, 147. Les armes de Mars portées par des enfants, sur un ara triangulaire de S. MARCO. II, 33. M. NAP. IV, 15. G. M. 40. qui rappelle exactement l'ara du BRIT. M. I, 6. et d'autres monuments du même genre.

Vénus Aphrodite.

1 § 380. Le culte syrien d'Astarté semble, en rencontrant en Grèce quelques commencements indigènes, avoir donné naissance au culte célèbre
2 et répandu partout de Vénus-Aphrodite. L'idée fondamentale de la grande déesse nature sur laquelle il reposait, ne se perdit jamais entièrement; l'élément humide, qui formait en Orient l'empire réservé à cette divinité (§ 243, 2.) continua à être soumis à la puissance de Vénus-Aphrodite sur les côtes et dans les ports où elle était révérée; la mer surtout, la mer tranquille et calme, réfléchissant le ciel dans le miroir uni de ses ondes, semblait aux yeux des Grecs une expres-
3 sion de sa divine nature. Lorsque l'art dans le cycle d'Aphrodite eut laissé loin derrière lui les pierres grossières et les idoles informes du culte pri-

mitif, l'idée d'une déesse dont la puissance s'étend
partout et à laquelle rien ne peut résister, anima
ses créations; on aimait à la représenter assise sur
le trône, tenant dans ses mains les signes symboli-
ques d'une nature pleine de jeunesse et d'éclat,
d'une luxuriante abondance; la déesse était entiè-
rement enveloppée dans les draperies de ses vête-
ments (à peine si le chiton laissait voir une partie 4
du sein gauche) qui se distinguaient par leur élé-
gance, car précisément dans les images de Vénus,
la grâce affectée des draperies et des mouvements
semblait appartenir en quelque sorte au caractère
même de la déesse. Dans les œuvres sorties de l'é- 5
cole de Phidias, ou produites sous l'influence de
cette école, l'art représente dans Aphrodite le prin-
cipe féminin et l'union des sexes dans toute leur
sainteté et grandeur, et y voit plutôt une union
durable formée dans le but du bien général qu'un
rapprochement passager qui doit finir avec les plai-
sirs sensuels qu'il procure. Le nouvel art attique 6
fut le premier (§ 128.) qui traita le sujet d'Aphro-
dite avec un enthousiasme purement sensuel, et
qui divinisa dans les représentations figurées de
cette déesse, non plus seulement une puissance
à laquelle le monde entier obéissait, mais plutôt
l'individualité de la beauté féminine; il alla même
jusqu'à opposer aux créations de l'art antérieur,
un idéal tout-à-fait dégagé et libre des principes et
des rapports éthiques.

Cf. *Larcher*, MÉM. SUR VÉNUS. p. 1775. *Manso*, VERSUCHE UEBER EINIGE GEGENSTAENDE DER MYTHOL. Leipz. 1794. *De la Chau*. SUR LES ATTRIBUTS DE VÉNUS.

p. 1776. *Heyne*, ANTIQ. AUFS. 1. p. 115 et s. — Sur le culte de Paphos, § 241, 2. 242, 1.

3. Xoanon d'une statue d'Aphrodite Hera, à laquelle les mères spartiates sacrifiaient à la déesse à l'occasion du mariage de leurs filles. A. en or et ivoire à Sicyone, ouvrage de Canachus, trônant, avec le polos, la tige de pavot et la pomme. A. sur le mont Eryx, sur le trône avec la colombe, Erôs auprès d'elle, sur des monnaies. G. M. 44, 181. Cf. 47. 182. A. trônant, avec un lièvre sous son siège, Erôs auprès d'elle, sur des monnaies de Nagidos, *Neumann*, N. V. II. TB. 2. 8. N. BRIT. 10, 16. Avec des traits identiques, dans *Zoëga*, BASS. II, 112. — A. debout, avec une colombe sur la main, sur l'Ara Borghèse, avec une fleur (attributs donnés plus tard à l'ESPERANCE, § 412. 5.). M. CAP. IV. 22. PCI. IV, 8.; CHIAR. 20. Dans la même attitude sur des vases de Volci. Une Aph. d'ancien style, à laquelle un Erôs ailé arrange la chevelure, parmi des Ménades, M. CHIAR. 36. *Gerhard*, VENERE PROSERPINA. 1826. 8. (Cf. KUNSTBLATT. 1825. n. 16 et s. 1827. n. 42 et s.), donne le même nom à l'Idole très-ancienne, souvent répétée, surtout comme soutien, avec le Modius, qui, une main sur la poitrine, retient de l'autre son vêtement. *Maffei*, RACC. 121. Cf. 134, plus haut, § 367. r.

4. Déjà *Apollon. De Rhodes* 1, 743. donne ce caractère à Vénus, et *Visconti*, PCI. III. p. 7. s'en est servi comme de critérium décisif pour les figures de Vénus. C'est ainsi que dans un beau bas-relief du M. de Naples, § 384. 4. A. porte un voile sur la tête, tandis que sa poitrine est découverte.

5. 6. A. URANIA de Phidias à Elis, avec le pied sur la tortue, comme οἰκουρὸς selon *Plutarque*, et A. URANIA à Athènes. A. ouvrage d'Alcamène, § 118. Les Aphrodites de Scopas, et parmi celles-là, l'A. Pandemos sur le bouc, § 124. 3. de Praxitèle, 127. 4. Autre Vénus de Cephissodore, fils de Praxitèle, de Philiscus et d'autres artistes. Vénus Anadyomène d'Apelles, § 142, 3.

1 § 381. Les formes que l'art perfectionné adopta pour représenter Vénus, sont pour la plupart les formes naturelles au sexe féminin. Aphrodite est entièrement femme, dans toute l'acception du mot et beaucoup plus que Minerve et Diane. La

beauté de la jeune fille dans toute la fraîcheur et l'éclat de la jeunesse représentent avec quelques modifications le degré du développement physique du corps humain, dont toutes les lois sont observées dans les formes de la déesse. Les épaules 2
sont étroites, la gorge peu développée, la largeur des hanches forme une ligne sinueuse qui s'étend jusqu'aux pieds élégants et délicats, qui, peu faits pour la marche et la terre ferme, semblent trahir dans la déesse l'habitude d'une espèce de vol aérien, plein de mollesse et de légèreté (ἁβρὸν βάδισμα). La 3
figure dont les traits, dans les plus anciennes images de la déesse, portaient l'empreinte de la rondeur et du caractère grandiose qui distinguent une Junon, a quelque chose de plus délicat et de plus allongé; le langoureux des yeux (τὸ ὑγρὸν § 332, 6.) et le sourire de la bouche (τὸ σεσηρέναι, § 339. 2.) sont ici réunis et fondus en une expression générale de grâce ravissante; les cheveux sont disposés avec élégance; dans les plus anciennes statues, ordinairement retenus par un diadème auquel ils sont attachés; mais dans les images de Vénus sorties du ciseau de la nouvelle école, où cette déesse est représentée dans une nudité complète, ils sont simplement noués en tresse.

3. Un grand nombre de bustes, existants isolément, nous montrent le caractère grandiose de la figure de Vénus. Notamment la V. εὐστέφανος du Louvre, 221. V. *Borgh.* 5, 17. Bouill. i, 69, 2.; la tête chez *L. Egremont*, Specim. 45, 46.; la tête de Dresde (*Wacker*, p. 163.; la tête, p. 203. Selon les éditeurs de *Winck.* iv. p. 332). Sur deux têtes de la même déesse qui se voient l'une à Mantoue, l'autre à Cassel, *Winck.* iv. p. 331, 332, 439., la belle

tête, M. CHIAR. 27. *Sickler*, ALMAN. II. pl. 11. est conforme au caractère idéal adopté plus tard. Il est difficile de reconnaître la tête d'A. sur les monnaies; il est certain, néanmoins, que la tête de femme des monnaies de Cnide représente une A.; elle a un ruban serré autour des cheveux comme dans les imitations de la statue de Praxitèle, § 127. 4. Sur les monnaies de la G. CONSIDIA (avec l'Eryx sur le revers), la tête d'A. porte une couronne de laurier au-dessus du diadème, sans doute comme VICTRIX. *Morelli*, CONS. 5. Cf. VIBIA. 2.

1 § 382. On observe également ici que les modifications essentielles du corps sont pour ainsi dire commandées par les changements apportés
2 aux vêtements de la déesse. L'Aphrodite entièrement vêtue, qui ne porte cependant qu'un chiton d'une étoffe très-légère et qui dissimule à peine les formes du corps, et dont le vêtement de dessus qui descend jusqu'aux pieds et ne se trouve éloigné du dos que par un mouvement gracieux du bras droit, est une imitation de l'Uranie des anciens artistes; elle était révérée chez les Romains, comme *Aphrodite mère*, ou génératrice, *Vénus Genitrix*, et ses traits étaient reproduits dans de nombreuses images, tantôt comme la souche maternelle de la famille Julia, tantôt comme la déesse tutélaire de l'amour conjugal et consacré par la loi, fondé sur le désir d'avoir une postérité à une époque où le besoin de population
3 se faisait sentir. Le style de l'époque des arts à laquelle cette classe de statues appartient, et la nature du problème même dont elle offrait la solution, se réunissent pour donner à ces statues des formes plus rondes et plus fortes, des pro-

portions plus courtes et un caractère féminin plus prononcé que ce n'est ordinairement le cas dans les représentations figurées d'Aphrodite. Il est impossible de confondre avec les Vé- 4
nus que nous venons de décrire, une autre classe de statues de cette déesse qui, sans chiton et n'ayant qu'un vêtement de dessus pour envelopper la partie inférieure du corps, se distinguent en outre par la pose d'un pied sur une petite élévation. Dans ces images de la déesse, 5
le caractère dominant est celui d'une héroïne; les formes du corps sont élancées, pleines de vigueur et de nerf, les lignes de la poitrine offrent quelque chose de moins arrondi, les traits de la figure fortement accusés portent une certaine expression d'orgueil et de confiance en ses forces. Les vieux simulacres en bois de Vénus 6
Aphrodite, révérés à Sparte, représentaient déjà cette déesse armée et comme triomphante de toute puissance et de toute force ; nous devons voir également dans cette classe d'images de Vénus, une *Aphrodite victorieuse*, soit qu'elle tînt elle-même Mars embrassé, soit qu'elle tînt dans les mains le casque et le bouclier d'Arès, une palme, ou la pomme signe de la victoire.

2. Le mouvement du bras droit se trouve très-bien indiqué dans *Aristænète* I, 15. par ces mots : τῆς ἀμπεχόνης ἄκροις δακτύλοις ἐφαπτομένη τῶν χροσσῶν, et regardé comme geste pudique.

3. La Vénus GENITRIX, du forum de César, ouvrage d'Archesilas (§ 198. 2.), était véritablement conçue et exécutée dans ce style. A. avec la disposition et l'arrangement des draperies que nous venons d'indiquer, sur les monnaies

de Sabina, *Pedrusi*, VI, 29, 6. Cf. PCI. III, 8. Sur d'autres monnaies, vêtue plus richement, avec le sceptre et la boule, un enfant devant elle, avec une inscription. G. M. 44, 185. V. FELIX, dans le même costume, un enfant sur le bras, 186. On la voit aussi figurée à demi-vêtue, ceignant le cestus, sur des monnaies de Domitien, *Pedrusi*, VII, 27, 4. La V. GENITRIX porte souvent aussi la pomme, et comme matrone romaine, un épieu et une victoire, dans les statues où elle revêt presque le caractère de V. VICTRIX. Les attributs de la V. COELESTIS des monnaies sont aussi les mêmes, voyez-en des exemples tirés de *Gessner* et *Pedrusi* dans GERH. NEAP. ANT. p. 5 et s. — Statues : la V. de Versailles, maintenant au Louvre, 46., proportions, chevelure et draperies exécutées et traitées dans le style ancien, avec les oreilles percées. M. FRANC. II, 6. BOUILL. I, 12. M. NAP. I, 61. *Clarac* PL. 339. Coll. du Louv. 185. Avec un chiton très-mince, noué par une ceinture, un Amour auprès d'elle, l'inscription gravée sur la plinthe l'attribuait à Praxitèle. M. NAP. I, 62. BOUILL. III, 7, 3. *Clarac*, PL. 341. A Florence, GALLERIA, IV, 1, 18. Chez *L. Egremont*, douteuse, *Cavac*. I, 5. *Winck*. IV. p. 115. 5. p. 24. Dansante et couronnée de lierre, PCI. III, 30. (selon *Hirt*.) semblable G. DI FIR. 18. au Louvre, 420. V. BORGH. 4. 1. M. ROY. I. 18. BOUILL. III. 8, 3. La V. du libertinage, avortant, L. 427. V. BORGHES. 4, 13. BOUILL. III, 8, 1. *Clarac*, PL. 341. Ennemie de la précédente, et conçue dans des idées diamétralement opposées. La STATUETTA de la coll. de Dresde. 119. AUG. 66., avec le Priape, semble avoir été un ex voto offert à la déesse pour en obtenir la fécondité d'un mariage; Vénus n'est jamais représentée nue lorsqu'elle est conçue sous ces rapports et attributions. Dans *Lipp*. II, 24. la déesse s'appuie contre une colonne surmontée d'un Priape, et est occupée en même temps à brûler un papillon à la flamme d'un flambeau pris à l'Amour; c'est en conséquence une déesse de la vie et de la mort, V. LIBITINA. Cf. *Gerhard* sur V. LIBITINA fig. sur des gemmes et des pâtes de verre, KUNSTBL. 1827. n. 69 et s. Vénus drapée comme la Vénus de Cos, à Dresde, 245. AUG. 105.; MARM. OXON. 5. — Dans les peintures de vases de Volci (ANN. III. p. 44.) Vénus se montre toujours vêtue; les figures nues, comme dans *Hancarv*. III. pl. 123. doivent être regardées comme des femmes qui se baignent.

Souvent aussi assise, avec le miroir, ramenant son vêtement sur l'épaule, *Millingen*, UN. MON. I, 10. Cf. § 380. 3.— Les dessins des miroirs étrusques représentent au contraire V. dans un état de nudité complète sous le nom de TURAN, *Dempster*, ETR. REG. 4., mais aussi à demi-nue, M. I. D. INST. II, 6. Sur un miroir inédit, on voit TURAN embrassant Erôs représenté sous les traits d'un adolescent. La THALNA, qui dans *Inghir*. II, 10, se trouve représentée à demi-nue et avec une colombe, devait être une déesse voisine de Vénus.

4. Christore, V, 78. décrit une A. semblable en bronze, pareille à la V. en marbre d'Arles, le *φάρος* autour de l'épaule, *χρυσείη πλοχαμῖδας ὑποσφίγξασα καλύπτρη*; *Artemidore* ON. II, 37. nous a conservé la description du costume.

5. 6. Sur l'A. armée, *Pausan.*, *Plut.*, *Nonnus*, et autres. Damaschius dans *Photius*, 242. p. 342. *Beck.* décrit une A. victorieuse, au regard martial, consacrée par le sophiste Hérode; *Apollon de Rh.* I, 745. en décrit une autre se mirant dans le bouclier de Mars. On la voit figurée également sur les monnaies de la Colonie de Corinthe, vraisemblablement du temps de J. César, qui faisait de V. VICTRIX l'objet d'un culte particulier. A celle-ci répond parfaitement la statue de l'amphithéâtre de Capoue, qui a le pied gauché posé sur un casque. *Millingen* UN. MON. II, 4, 5. M. BORB. III, 54. *Gerh.* ANT. BILDW. 10. Cf. *Winck.* IV. p. 114. (Le torse trouvé au même endroit, et auquel on a donné le nom de Psyché, offre des formes d'un caractère semblable. *Millingen* II, 8. *Gerhard*, 62. Cf. *C. Wolf*, BULL. D. INST. 1833. p. 132.). Ce dernier rappelle, pour les draperies, la Vénus de Milos du Louvre. 232. b. (§ 256, 2.) ouvrage d'un artiste d'Antioche sur le Méandre, si l'inscription trouvée avec cette statue lui appartient. Elle a subi deux restaurations dans l'antiquité même (si la main tenant un *μῆλον* est moins ancienne que le reste de la statue), et la dernière a été la plus malheureuse. D'une beauté grandiose, quoique loin d'être sans défauts. M. ROY. I, 19. BOUILL. I, 11. *Clarac*, PL. 340. Différemment expliquée dans : *Qu. de Quincy*, SUR LA STATUE ANTIQUE DE V. DÉCOUVERTE DANS L'ILE DE MILOS en 1820. 1821. *Clarac*, SUR LA ST. ANT. DE V. VICTRIX, ETC. 1821. *Millingen*, ubi suprà. La même figure de Vénus, avec la même pose et le même

agencement des draperies, se voit groupée avec Mars (comme triomphante de ce dieu), § 379. 2. Il faut placer à côté de celle-ci, V. comme reine du monde, souvent sur une boule, M. FLOR. I, 73, 5. *Lipp.* SUPPL. 175. A. le regard fixé sur un casque qu'elle tient de la main droite, et tenant du bras gauche appuyé sur quelque chose une palme ou une arme, sur des gemmes, *Millin.* P. GR. 23. *Hirt*, 11. *Lipp.* I, 93-95. II, 80-84. M. FLOR. I, 72, 2-6. (en place d'un casque, quelquefois une pomme ou une colombe), peut être la γλύμμα Ἀφρ' ἔνοπλον de César, *Dion.* C. XLIII, 43. Un gemme semblable du cabinet de Vienne porte l'inscription : Αφροδειτη τη ανεικητω et VENERI VICTRICI. Dans une attitude semblable la V. d'Arles, L. 282., la poitrine presque plate; Girardon qui en a restauré les bras a placé dans la main gauche un miroir, et dans la main droite une pomme. Figurée sans restitutions dans *Terrin* LA V. ET L'OBÉLISQUE d'ARLES. ARLES, 1680. 12.; restituée autrement par *Clarac*, PL. 342. Du reste, M. FRANC. 1, 3. NAP. I, 60. BOUILL. I, 13. *Meyer*, PL. 7, 6. La Vénus d'*Hamilton*, trouvée près d'Ostie, BRIT. MUS. 1, 8. SPECIM. 41.; et celle fig. dans BOUILL. III, 7, 1. nous offrent une copie du même original. Autres statues de V. à demi-vêtue avec un autre caractère et dans une occupation différente, comme statues-portraits, plus haut, § 207, 4. La prétendue URANIA du Mus. de Florence, M. FLOR. III, 30. *Meyer*, PL. II. E. Cf. la V. avec une belle tête, AUG. 104. La draperie de la petite et élégante statue de la même collection, AUG. 43, est moderne. La V. de Hope. *Cavac*, I, 22., est d'une authenticité très-douteuse, Cf. § 408. 1.

1 § 383. Des formes moins robustes, plus arrondies et plus potelées, caractérisent plusieurs statues d'Aphrodite qui, représentée au bain, se couvre le sein avec un pan du vêtement qui lui ceint le corps; une statue célèbre de ce genre, fréquemment répétée dans l'antiquité, se voyait à
2 Alexandrie en Troade. On observe une mollesse et une rondeur calculées dans les lignes du corps de l'Aphrodite Callipyge, figure idéale

d'une courtisane. L'art antique, au contraire, 3
lorsqu'il dut représenter Vénus entièrement nue,
eut à résoudre le problème difficile de représenter
la beauté dans les proportions les plus justes, avec
la plus grande pureté et la plus grande harmonie
de lignes ; les formes dans tout l'éclat et la fraî-
cheur de la jeunesse de cette figure de la déesse
occupent un juste milieu entre les formes de
Vénus Matrone et les contours un peu plus
précis et plus durs d'Aphrodite victorieuse ; l'art
atteint ici, dans la représentation de la beauté
féminine, le but le plus élevé et le plus sublime.
Si dans l'origine le bain servait d'excuse à cette 4
nudité complète, plus tard elle fut représentée
sans aucun rapport avec l'action de se baigner ;
la statue devint purement et simplement le sym-
bole de la beauté et des charmes féminins, que
rehaussait encore la manifestation extérieure de la
pudeur naturelle et l'emblème de la nature fémi- 5
nine. Dans d'autres attitudes qui offrent plus d'ac-
tion et de mouvement, malgré le charme particulier
qu'elles répandent sur la déesse, on ne trouve plus
le même degré de beauté que dans les statues ca-
pitales que nous venons de mentionner. Dans ces
diverses attitudes, la déesse est représentée tantôt
accroupie dans le bain, tantôt ceignant le ceste ou
ceinture, et tantôt se chaussant. La Vénus Ana-
dyomène n'a jamais été un sujet véritablement
plastique.

Une A. se couvrant le sein, du palais Chigi, trouvée à Rome sur le mont Cœlius, et dans laquelle on admire sur-

tout les yeux, le front et la chevelure, a pour inscription : ἀπο της ἐν Τρωαδι Ἀφροδιτης Μηνοφαντος ἐποιει. M. CAP. IV. p. 352. avec la planche. *Winck.* IV. p. 329. La V. de la collection du Louvre, 190. qui faisait partie de la galerie de Versailles. M. ROY. I, 11. NAP. I, 57. BOUILL. III, 6, 4. *Clarac*, PL. 343. Cf. BOUILL. III, 7. *Clarac*, PL. 344. a beaucoup de rapport avec la précédente. La V. de Dresde, avec un linge de bain, *Maffei*, RACC. 144., *Leplat*, 133, la tête, AUG. 61. La belle A. M. CHIAR. 26., avec une tête rapportée et qui n'est pas celle de cette statue, a le vêtement noué sous le sein. — A. entièrement nue par devant, enveloppée par derrière dans les plis de son vêtement, G. DI FIR. ST. 39. AMALTH. I. p. 288.

2. Sur la V. Καλλίπυγος le récit touchant les jeunes filles de Syracuse, *Athen.* XII. p. 554. Cf. Alciphron, I, 39. avec les notes de *Bergler*. Les γελασῖνοι, *ibid.* p. 255. *Wagn.* répondent au ἐν τοῖς ἰσχίοις γέλως (§ 128, 4.). Statue de la collection Farnèse à Naples, avec une tête moderne (*Finati* M. BORB. II, 255.) dans *Piran.* ST. 7. *Maffei* 53. Sur une autre V. à Versailles *Winck.* II. p. 404.

3. Il faut distinguer ici : 1° les copies proprement dites de la V. de Cnide, § 128, 4.; 2° la V. de Médicis, ouvrage de Cléomenes, § 162, 3. que l'on trouve assez fréquemment figurée sur les M. romaines de l'époque impériale. Quelque chose de cette statue respire dans le Torso de Dresde avec la tête, AUG. 27-30., et dans celui des WOBURN MARBL. 22. 3° la V. du Capitole, les mains dans la même pose, mais moins jointes, les formes féminines accusées davantage, les traits du visage plus individualisés, la coiffure plus élevée ; à côté d'elle un alabastron avec le linge de bain. Très-bien conservée, les doigts même sont antiques. M. CAP. III, 19. M. FRANC. IV, 14. NAP. I, 56. BOUILL. I, 10. G. M. 44, 180. GOETHE'S PROPYLÆEN, III, 1. p. 151. Dans la même attitude, une Vénus tirée par G. Hamilton des voûtes du palais Barberini, et passée successivement depuis dans les mains de Jenkins, Weddel et L. Grantham, *Winck.* II. p. 205. *Heyne* VORLES, p. 313. Autres statues de Vénus dans un état de nudité complète, M. FLOR. III, 34.; une excellente V. dans la collection Hope ; une V. Labicanienne, W. II. p. 299. Un grand nombre de répétitions de la même statue dans tous les musées, souvent sans grâces, et d'autant plus désagréables à considérer, qu'elles ont plus de

prétentions. Semblable à la V. du Capitole, Collection du Louvre, 171 et 380.; BOUILL. III, 6, 2. 4. V. BORGHES. 5, 2, 5. *Clarac*, PL. 343. L. 174. BOUILL. III, 6, 3. V. BORGH. 5, 9. *Clarac*, PL. 344. Semblable à la précédente, à l'exception toutefois que dans celle-ci un dauphin avec un amour sert de trône à la déesse; à Dresde 279. AUG. 86. Excellent Torso découvert dans des fouilles pratiquées à Capo d'Anzo, et passé dans différentes mains, maintenant au MUS. BRIT., de formes rondes et molles. *Noehden* AMALTH. III. p. 3. pl. 2. L'attitude est tout-à-fait différente de celle de la V. de Médicis et répond plutôt à la Vénus de Cnide.

5. La plus belle copie de la VÉNUS ACCROUPIE, peut-être d'après la V. LAVANS SE de Polycharmus, est celle du PCI. I, 10. *Piranesi* ST. 28. M. NAP. I, 58. M. ROY. II, 13. Βουπαλος ἐποιει sur la plinthe trouvée en même temps que cette statue, Cf. ARCHAEOL. U. KUNST. p. 169. Une autre L. 681. V. BORGH. 2, 4. M. NAP. I, 59. ROY. II, 10. BOUILL. III, 7, 2. avec le bras droit élevé, restituée comme Diane. Une autre de la même collection, n. 698. *Clarac* PL. 345.; G. GIUST. I, 38. avec Erôs derrière elle, *Guattani*, M. I. 1788. p. 57. — Semblable sur des pierres gravées, passant ses vêtements, *Lipp.* I, 82-86.; sur des vases, V. est représentée au moment où on verse sur elle de l'eau par derrière (si toutefois il faut y reconnaître une Vénus).

Dans *Christore*, 99. une A. nue ceint le ceste, § 343 et 288.; une A. dont le sein est drapé le passe autour de sa poitrine (ἐπὶ στέρνων, ἀμφὶ μαζοῖς). Semblable dans le bronze. ANT. ERC. VI, 17, 3. G. DI FIR. STAT. 27.

A. se chaussant, sur des gemmes et dans des bronzes pleins de grâce, ANT. ERC. VI, 14. (avec ψέλλια et περισκελίδες), le bronze de Payne-Knigt remarquable par sa beauté. Une autre figure gracieuse dans *Borioni* TB. 7. M. ODESC. 35. Un petit Torse très-agréable du Muséum Brit. R. X. n. 5. représente V. dans la même occupation. L'A. assise et se chaussant, M. FLOR. III, 35. est en grande partie restaurée.

A. nue, s'armant de l'épée de Mars; Erôs jouant auprès d'elle avec le pesant casque du dieu des combats. les formes des membres sont robustes et arrondies, L. 180. V. BORGHES. 5, 7. BOUILL. I, 16. *Clarac*, PL. 343.

A. Anadyomène, § 141, 3. un bronze, *Millin*. M. I. II, 28.; G. DI FIR. ST. 89. Un bas-relief de ce genre à Wil-

tonhouse. Statue de la maison Colonna, *Winck.* VI, 2. p. 216. Gemmes, *Lipp.* I, 89. 90. Dans des terres cuites, A. s'agenouille souvent, dans un état de nudité complète, devant une coquille qui s'élargit en ailes. Le MUREX purpurifère était consacré à Vénus dans le sanctuaire de Cnide, *Plin.* IX. 41.

A. nue avec une fleur, dans le Musée Hongrois. *Cattaneo* OSSERVAZIONI SOPRA UN FRAMMENTO ANT. DI BRONZO RAPPR. VENERE.

A.-*Hermès*, *Paus.* I, 19, 2. Les prétendues statues d'Aspasie voilées sont-elles ce que prétend *Payne-Knight* ? Cf. AMALTH, III. p. 364. *Paus.* III, 15, 8. témoigne en faveur de l'existence de statues d'A. voilées (Morpho); mais la V. ARCHITIS (ATERGATIS?) des Assyriens, *Macrob*, I, 21., ne doit pas être rangée dans la même catégorie.

1 § 384. Dans les groupes Aphrodite est souvent représentée folâtrant avec son fils Erôs, comme dans la poésie érotique des derniers temps, ou avec les Grâces occupées à la parer, selon les 2 vieilles images de la poésie. Les nombreuses représentations d'Aphrodite comme déesse de la mer ont plus d'importance dans celles-ci; la beauté superbe de la déesse sortie des profondeurs humides contraste avec les êtres grotesques qui sont ici l'expression de la nature sauvage 3 et changeante de la mer. Parmi les amours d'Aphrodite, nous avons déjà mentionné ses amours avec Mars; la fable d'Adonis, qui ne perdit jamais les couleurs de son origine étrangère, a peu occupé l'art à son plus haut degré de splendeur. 4 Un plus grand nombre d'œuvres d'art est sorti du mythe troyen; la dispute au sujet du prix de la beauté a, chez les artistes de tout genre, donné lieu à des compositions variées, mais rare-

ment libres. Un œuvre de plastique excellente, Aphrodite persuadant à Hélène de remplir la promesse qu'elle a faite à Pâris, se trouve répété dans plusieurs bas-reliefs venus jusqu'à nous. Comme déesse favorable aux amants, aidant notamment Pelée à obtenir les faveurs de Thétis, Vénus Aphrodite est représentée fréquemment sur des vases peints, assise sur le trône ou debout, mais toujours entièrement vêtue ; car l'Aphrodite nue des derniers temps de l'art est toujours demeurée étrangère au style des vases. L'élégance seule des draperies et l'agencement des vêtements, aussi bien que les attributs (la colombe, l'ynx ou torcol, le lièvre, le miroir et les fleurs), font reconnaître ici la déesse de la beauté.

1. A. groupée avec Erôs, § 382. 383. Portée dans les airs par des Amours, sur des vases, *Millingen* Un. Mon. i, 13. Prenant les armes de l'Amour, souvent sur des gemmes, M. Flor. i, 73, 1. Avec Erôs et Psyché, dans un groupe, Aug. 62. A. habillée par les Grâces, pierre gravée célèbre, M. Flor. i, 82, 3. Une autre, *Winckelm.* M. I. 31. Le camée, *Lipp.* Suppl. 140. *Tassie*, 6424. présente cette action comme une scène domestique, dans le goût de l'art en décadence.

2. L'A. née de l'écume de la mer, sous les traits d'une jeune fille soulevée par le flot, dans un bas-relief fig. dans *Paus.* ii, 1, 7. Soutenue par des Tritons au-dessus de l'eau, sur des gemmes, *Hirt*, 10. Sur un animal marin au milieu des Amours, camée de Glycon, G. M. 43, 178. A. conduisant le char de Posîdon, vase peint de Volci, Ann. d. Inst. iv. p. 375. Occupant le milieu d'un chœur formé de Néréides et de Tritons, V. Borgh. i, 12. G. M. 42, 147. *Clarac*, pl. 224. Sur la toilette, § 314, 6. (*Claudien*, surtout Nupt. Ston. 144. fournit l'explication de ces sujets). Au milieu des Néréides dans une coquille portée par les Tritons. L. 384.

BOUILL. III, 33, 1. (Cf. 2.) *Clarac*, PL. 224. V. Pêchant avec Erôs, tableau de Pompeï, M. BORB. II, 18 et IV, 4. Gemme *Tassie*, PL. 41. 6316.

On trouve au nombre des monuments de l'art une répétition fréquente d'une femme portée par un cygne, au milieu des airs, au-dessus de l'eau. Sur des vases peints, *Millin* II, 54.; *Inghir*. MON. ETR. V, 38.; *Millingen* COGH. 21.; *Laborde*, I, 27. (à Delphes comme le montre l'*Omphalos*), d'une beauté remarquable dans *Gr. Ingenheim*, *Gerh*. ANT. BILDW. 44.; en terre cuite, *Combe*, 72. (une terre cuite semblable à Berlin, où l'amour est auprès d'A.); sur des miroirs, *Inghir*. II, 32.; sur des gemmes, *Bracci*, II, 84. *Stosch*, GEMMÆ 43. *Tassie*, PL. 21. 1187. A. pour *Creuzer* planche. p. 23. Une A.-Cora, selon *Gerhard*, KUNSTBL. 1825. p. 66. PRODROM. p. 93.; d'autres y voient Léda et même Cyrène; une des mille manières d'honorer une belle femme, selon *Boettiger* (URANIA 1824). Une A. avec le sein nu, le reste du corps enveloppé dans les draperies de son vêtement, s'avançant sur un cygne, se trouve figurée par *Clarac*, PL. 345. comme app. à la collection du L. 415, 4.

3. A. en rapport avec Arès et Vulcain, § 373, 2. 378, 2. Chasse d'*Adonis*, tableau TERME DI TITO 43. Renversée à terre par le sanglier, et blessée à la cuisse, très-facilement reconnaissable dans les bas-reliefs, G. GIUST. II, 116.; L. 424. BOUILL. III, 51, 3. *Clarac*, PL. 116. Cf. *Welcker*, ANN. D. INST. V. p. 155. Mourant dans les bras d'A. Tableau dans *Mengs*, § 212, 4. G. M. 49, 170.; M. BORB. IV, 17. (avec deux Amours en pleurs). Statue d'Adonis blessé? PCI. II, 31. Visite d'Ad. chez Anchise, bas-relief de Paramythia, § 314, 5. (selon d'autres, A. et Pâris). Sur des monnaies d'Ilion, *Pellerin*, REC. III, 134, 7. dans un tableau de Pompeï, *Zahn* ORNAM. 28.

4. Sur la lutte des trois déesses devant Pâris, *R. Rochette*, M. I. p. 260. Les trois déesses auprès de Mercure, coupe de Volci, *R. Roch*. pl. 49. I. L'ascension du mont Ida, sur des vases d'ancien style, § 99. n. 5., de Volci, ANN. D. INST. III. p. 143. 153.; le *jugement* sur des vases plus récents (de Volci, avec les noms écrits auprès des personnages), *Gerhard*, ANT. BILDW. I, 25. (*R. Rochette*, aussi PL. 49. 2. A. avec l'ynx et la colombe), 32. (Cf. HYPERB. ROEM. STUDIEN. p. 155.) 33. (A. avec le voile et

l'amour), certainement aussi, 43. ANN. D. INST. V. TV. F. Le sujet dégénère dans les peintures des vases de la Basse-Italie en quelque chose d'indécis et d'arbitraire, GOETTL. G. A. 1830. p. 2020. 1831. p. 1483. Le vase, M. I. D. INST. 57. A. trouve également sa place ici (Artémis Astratia et Apollon Amazonios selon les ANN. V. p. 255.). Quelquefois A. seule paraît devant Pâris, *Millingen*, UN. MON. I, 17. Le jugement de Pâris sur des peintures murales. G. M. 147. 537.; sarcophages étrusques, *Inghir.* G. OMER, 9. et autres bas-reliefs, L. 506. *Clarac*, PL. 214.; *R. Rochette*, PL. 50, 1.; *Bartoli*, ADM. 4.; miroirs étrusques, *Gori*, II, 129; ANN. D. INST. TV. F.; lampes, *Passeri* II, 17.; monn. d'Alexandrie, G. M. 151, 538.; gemmes, G. DI FIR. INT. 22, 1. 2. (où le sujet est travesti). A. (avec Pitho) réconciliant Pâris et Hélène, sur un beau bas-relief qui a appartenu au duc di Caraffa-Noja, et se trouve maintenant faire partie du Muséum R. de Naples, *Winck.* M. I. 115, t. 11. p. 520. VII. p. 417. de ses œuvres. G. M. 173, 540. NEAP. BILDW. p. 69. M. BORB. III, 40. *Inghir.* G. OMER. 10. A ce bas-relief répond le bas-relief EX HORTIS ASINII POLL. Au Vatican (avec la statue d'Apollon) dans *Guattani*, M. I. 1785. p. XLI. et en partie aussi le bas-relief d'un vase (où il n'y a d'ajouté que les Muses conduisant l'hyménée), (Jenkins) LE NOZZI DI PARIDE ED ELENA. R. 1775. *Tischb.* HOMERE, V. p. 11.

5. V. *Welcker* AD PHILOSTR. p. 622, surtout *Millingen.* UN. MON. I, 10. et A. 1. (ici aussi avec Pitho).

6. Trône d'A. décoré élégamment avec ses attributs (le fuseau aussi y figure). Tableau ANT. ERC. I, 29.

II. *Hermès* ou *Mercure.*

§ 385. Hermès ou Mercure, dans les croyances 1
religieuses des peuples aborigènes de la Grèce, appartenait au cycle des dieux chtoniens, de ces divinités qui puisaient dans les entrailles de la terre les fruits et les biens qu'ils répandaient sur sa surface; la Grèce des temps primitifs multipliait partout l'image de ce dieu de la santé (δώτωρ

ἐάων, ἐριούνιος, ἀκακήτης), comme le dispensateur et l'auteur de tous biens, on le voyait sur toutes les routes et à tous les carrefours, dans les champs et dans les jardins, sous la forme d'un pieu terminé par
2 une tête barbue et muni d'un phallus. Mais insensiblement le dieu des biens telluriques se métamorphosa en un dieu mercantile et économique, en un dieu protecteur du gain et du commerce (κερδῷος); il était adoré surtout par les hérauts mêlés aux nombreuses occupations de la vie, intermédiaires obligés du commerce du monde primitif.
3 C'est d'eux qu'il reçut les formes et le caractère sous lesquels il faut se représenter en général le Mercure des vieux chants de la poésie; c'était alors un homme robuste et vigoureux, avec une barbe épaisse et pointue, de longues tresses de cheveux, enveloppé dans une chlamyde repliée en arrière, vêtement le plus convenable pour ne pas gêner les mouvements rapides du corps, avec un chapeau de voyage, des talonnières, et dans la main le caducée (CADUCEUS), qui ressemblait souvent à un
4 sceptre. C'est ainsi que nous le voyons figuré sur les monuments des premiers temps de l'art.

1. Plus haut, § 67. rem. 345. 2. Il est probable que la forme du pilier donnée aux images de Mercure est aussi vieille que le dieu lui-même, car Ἑρμῆς a bien évidemment pour racine ἕρμα, ἕρμαξ; d'où il résulte que l'origine de la religion et de la sculpture est ici tout-à-fait la même. La plus grande partie des Hermès, attribués maintenant pour la plupart au vieux Bacchus (selon *Zoëga* DE OBEL p. 221. et *Millingen* UN. MON. II. p. 18.), doivent être rendus à Hermès; par exemple la tête M. NAP. 1, 6., où ni la grande quantité de cheveux soyeux et doux, ni la coiffure, ni la

couronne de pierre ne caractérisent Bacchus; la tête avec la barbe pointue et la coiffure athlétique, *Guattani* MEM. V. p. 139.; la tête du M. BRIT. II, 19. Sacrifice d'un bouc devant un Hermès semblable, vase peint de Volci, *Micali*, 96, 2. Un Hermès placé sur un trône. M. d'Ænos, *Allier de Haut.* PL. 3, 3. (mal expliquée). En sa qualité de dieu Chtonien, Hermès figurait aussi sur des tombeaux, *Cic.* DE LEGG. II, 26. L'antiquité employait partout des Hermès semblables, même jusqu'à en orner la partie des rouets, nommée γέρων, *Pollux* VII, 16, 73., des lits, ETYM. M. p.376. Cf. ANT. ERC. VI, 65., et pour soutenir des rideaux, PCI. V, 22.

3. Dans Homère, Mercure est κρατύς, σῶκος, mais πρῶτον ὑπηνήτης, τοῦ περ χαριεστάτη ἥβη que dans une métamorphose; ce passage a du reste exercé une grande influence sur l'Art. de la décadence. V. *Lucien* DE SACRI. 11. Les messagers de la scène avaient aussi la barbe pointue, si nous en croyons *Pollux* IV, 138. Le vol avec les πεδίλοις est du reste IL. XXIV, 345. 347. opposé de la manière la plus évidente à la marche; et il est facile de reconnaître les talonnières ailées de Persée, que des rapports étroits unissent à Mercure, sur le bouclier d'Hésiode 220. Cf. § 338. 1. Mercure avec de grandes ailes aux épaules, vase peint de Volci, *Micali* 85. Les ailes de la tête sont d'une origine plus récente. Le CADUCEUS était originairement le bâton d'olivier avec les στεμμασίν qui plus tard furent métamorphosés en serpents. *Boettiger* AMALTH. 1. p. 104. Passages des écrivains antiques concernant les serpents d'H. (en premier lieu dans Sophocle), selon *Hesych.* S. V. δράκοντα, dans *Plum* AD PERS. 1, 113. p. 150. Sur des vases de Volci Mercure n'a qu'un simple bâton.

4. Ainsi à l'Ara Borghèse, à l'autel rond du Capitole (§ 97. n. 16., le puits du Capitole a déjà admis une figure plus jeune de M.), sur le vase de Sosibius (369, 3.), sur la pierre gravée d'Ætion, G.M. 50, 205 et autres, *Lipp.* II, 117., sur des vases, § 100, 2, 4. *Millin.* VASES, I, 70. *Tischb.* IV, 3. ainsi sur tous les vases de Volci, ANN. III. p. 44. La tête d'H. barbu, sur des monnaies de Gaulos (avec le caduceus); il faut voir également M. dans la tête à la barbe pointue avec les ailes attachées des monnaies de la G. TITIA, *Morelli*, 1.

1 § 386. Le dernier perfectionnement de la figure d'Hermès vint des gymnases, auxquels le dieu présidait depuis les temps les plus reculés, sous la forme d'un buste pilier phallique, comme le dispensateur de la beauté corporelle, des justes pro-
2 portions et de la vigueur physique. On doit sans doute ce perfectionnement à la jeune école attique qui fleurit après la guerre du Péloponèse.
3 Alors Mercure fut l'éphèbe accompli du gymnase, à la large poitrine, aux membres bien proportionnés, sveltes et vigoureux, et qui doivent tous ces avantages aux exercices du pentathle (la course, le saut, le jeu du disque); ses vêtements sont ceux de l'éphèbe attique et consistent en une chlamyde qui ordinairement serre étroitement le corps, et souvent en un petase qui couvre la tête, dont les cheveux sont courts et à peine bouclés, à la manière des jeunes gens de cette époque (σκαφίον § 333, 1.). Les traits du
4 visage expriment la finesse et le calme de la raison, la bienveillance riante, qu'une légère inclinaison de la tête rend encore plus sensible; ils n'ont pas sans doute la noblesse et la fierté des traits d'Apollon, mais néanmoins, avec plus d'ampleur et moins d'élévation de formes, ils ont quelque chose de fin et de gracieux qu'il n'est pas
5 commun de rencontrer. Parmi les statues d'Hermès ou Mercure, on distingue la classe de celles dans lesquelles l'idéal du dieu se montre au plus haut degré : les formes adultes de la jeunesse pleines d'une force énergique dont l'expression

se fond dans la physionomie en un doux sou-
rire, l'attitude droite et calme, la chlamyde rejetée
en arrière et roulée autour du bras gauche,
pour laisser voir la magnifique structure des mem-
bres du corps entier, les caractérisent; dans ces
statues, Hermès est représenté comme présidant
aux exercices gymnastiques, et comme dispensa-
teur de la force corporelle, ce qu'indique suffi-
samment le palmier placé à côté de lui. A cette 6
classe de statues, se lient les images du dieu vêtu
de la même manière, mais où le geste du bras
droit élevé montre dans Hermès le dieu de l'élo-
quence, Hermès Logios, représentation figurée à
laquelle tout naturellement donna naissance l'idée
d'un dieu du gain et du héraut des dieux. Comme 7
exécuteur des ordres de Jupiter, comme messager
du maître des dieux, on voit Mercure tantôt à
demi-assis et s'élançant déjà pour accomplir l'ordre
qu'il a reçu; quelques bronzes le représentent vo-
lant hardiment à travers les airs; ou se reposant
des fatigues d'un long voyage, il se contente alors
d'appuyer son bras sur un pilier, et non pas contre
sa tête; attitude qui aurait quelque chose de
trop mou et de trop négligé pour Hermès. La 8
bourse était sans contredit un des principaux at-
tributs des représentations figurées de Mercure
des derniers temps de l'art; quoiqu'elle soit res-
taurée dans la plupart des statues, on la trouve
cependant très-fréquemment dans les figurines en
bronze qui proviennent très-probablement des
sanctuaires domestiques des marchands romains,

ou qui ont appartenu au culte de Mercure, culte très-répandu dans les Gaules et dans les *agri decumates* des pays voisins de la Gaule.

1. Hermès dans les palœstres, PCI. V, 35. 36. et ailleurs. De là les inscriptions gymnastiques fréquemment répétées sur des hermès. De jeunes hermès tiennent la REGULA, ὕσπληξ, dans l'hippodrome, ANTH. PAL. VI, 259. *Cassiod.* VAR. III, 51. Le SCHOL. de *Juven.* VIII, 53. *Suidas*, S. V. ὕσπλ. Mosaïque dans *Laborde*, MOS. D'ITAL. pl. 9, 15, 7. Deux Hermès barbus de Berlin semblent avoir eu précisément la même destination.

2. Que Praxitèle ait donné à M. les formes agréables et gracieuses de la jeunesse, c'est ce qui résulte clairement des ouvrages de sculpture cités à la fin du § 128. 2. Les miroirs étrusques montrent H. nommé TURMS, précisément avec les mêmes formes. V. surtout le miroir où un Jupiter adolescent, TINIA, est debout entre H. et Apollon, *Dempster* ETR. RIG. 1, 3.

3. H. Comme discobole, IMPR. D. INST. II, 12., comme coureur rem. 7.—Belles descriptions du costume d'Hermès dans *Ovide* M. II, 734. (CHLAMYDEMQUE UT PENDEAT APTE, COLLOCAT, UT LIMBUS TOTUMQUE APPAREAT AURUM) et *Appulée* DE MAGIA. p. 68. BIP. (FACIES PALOESTRICI SUCCI PLENA — IN CAPITE CRISPATUS CAPILLUS SUB IMO PILEI UMBRACULO APPARET — FESTIVE CIRCA HUMEROS VESTIS CONSTRICTA). Sur le petase d'H. *Arnobe* ADV. GENT. VI, 12. H. avec la chlamyde qui descend très-bas sur des gemmes, *Lipp.* I, 137. 138. 142. 143. II, 127. G. M. 51, 206.

4. Tête de Mercure avec le pétase (dont la forme est voûtée et qui n'a pas de bords) sur des monnaies (de Siris?). N. BRIT. 3, 18., et d'Ænos, *Ibid.* 4, 15. *Mionnet*, SUPPL. II. pl. 5, 4., de Catane avec des épis autour du pétase, *Torremuzza*, 22, 15., des G. MAMILLIA, PAPIA, SEPULLIA. Belle tête d'H. aux formes encore molles de la jeunesse, chez *L. Landsdown* SPEC. 51. Moins jeunes, avec un air très-sensé, BRIT. M. II, 21. Sur une autre tête qui se trouve en Angleterre Cf. *Winck.* IV. pl. 7 a. *Hirt*, 8. 1. Têtes sur des gemmes, *Lipp.* 1, 129-132. M. FLOR. I, 69.

5. Tel est le prétendu Antinoüs du Belvédère (**Lantin**) reconnu comme Mercure par Visconti, d'après la statue Farnèse et les figures des pierres gravées. *Lipp.* 1, 133. *Hirt* 8, 4. V. PCI. 1, 7. Cf. tv. agg. M. Franç. iv, 15. Nap. i, 52. Bouill. i, 27. Un H. trouvé à Tor-Colombaro, maintenant la propriété de L. Landsdown; l'H. de la collection Richelieu L. 297. M. Franc. ii, 8. Nap. i, 53. Bouill. i, 26. ressemblent beaucoup à celui-là; on peut en dire autant du Torso de Dresde. 97. Aug. 54. et de plusieurs autres. Cf. *Gerhard*, Beschr. Roms. ii, 11. p. 142. aussi sur des M. d'Adana, N. Brit. 10, 14. Cf. aussi PCI. i, 6. G. M. 88, 209.

6. Tel est l'H. Ludovisi, *Maffei*, 58. 59., semblable au prétendu Germanicus, sur lequel § 162, 4. l'H. en bronze du cabinet de Vienne, trouvé à Klagenfurt, élève la main droite; il a la configuration d'un héros, sans les attributs (qui avaient peut-être été rapportés en argent), mais avec le maintien du dieu. Cf. les éditeurs de *Winck.* v. p. 451. Sur des gemmes, H. rapproche souvent la main de sa figure avec une signification particulière, M. Flor. i, 70, 2. *Lipp.* i, 134. Il tient aussi un rôle, M. Flor. i, 69, 4.

7. De ce genre est l'excellente statue en bronze, Ant. Erc. vi, 29-32. M. Borb. iii, 41. G. M. 51, 207., avec des cuisses très-longues, comme en général étaient figurés *οἱ δρομικοὶ τῶν Ἑρμῶν* (*Philos.* Her. ii, 2.). Dans de petits bronzes, H. est souvent représenté au moment de s'élancer. *Christore* 297. décrit un Hermès, avec le pied droit plus élevé que le gauche, occupé à déchausser le pied droit de la main droite, tandis que la main gauche s'appuie sur le genou, le regard dirigé en haut comme pour rencontrer des yeux les ordres de Jupiter; ainsi tout-à-fait dans l'attitude du prétendu Jason.

Un H. de formes très-élancées, se balançant dans les airs, d'un genre tout-à-fait étrange, dans *Dorow* Denkm. der Rheinisch westph. pr. 7. Un Hermès courant, entièrement vêtu comme serviteur de la fortune, peint. mur. M. Borb. vi, 2. Cf. *Petron.* 29. Un Mercure dans l'attitude du repos, les jambes croisées, debout et appuyé, figure tout-à-fait gracieuse, M. Flor. iii, 38. Galler. 130. Amalth. iii, p. 206. H. dans la même attitude, sous la figure d'un enfant, dans le magasin du L. *Clarac*, pl. 349.

8. V. ANT. ERC. VI, 33. 34. et surtout le bronze d'une admirable beauté (et dont l'authenticité ne peut être l'objet d'un doute), avec la chlamyde descendant jusqu'en bas du côté gauche, dans *Payne-Knight*, SPEC. 33. Statue du L. 263. V. BORGH. 1, 2. *Clarac*, PL. 317. *Lipp.* I, 133. II, 123. 124. H. semblable à Posîdon, debout sur une proue, *Lipp.* II, 125. 126. SUPPL. 200., est bien alors le dieu du commerce maritime.

1 § 387. On voit souvent représenté sur des monuments de petite dimension, Hermès comme sacrificateur ou présidant aux sacrifices (emploi qui était aussi dans l'origine celui des Ceriques);
2 comme dieu tutélaire du bétail et surtout des troupeaux de mouton, nouvel emploi qui ré-
3 pond au précédent; comme inventeur de la lyre, auquel la tortue était en conséquence consa-
4 crée; enfin, comme conducteur des âmes et ressuscitant les morts. Un statuaire a su donner
5 à l'expression de la figure du petit voleur, la même malice et la même joie maligne de sa propre ruse que nous trouvons peinte dans l'hymne
6 inimitable d'Homère. Dans les amours de Mercure, ce dieu montre la sensualité grossière qui le caractérise; ces amours ont fourni matière à quelques compositions remarquables venues jus-
7 qu'à nous, mais difficiles à comprendre. Partout utile et toujours prêt à rendre service, Hermès est dans de plus grandes compositions, où il joue bien rarement un rôle important, un acteur très-commun et toujours agréable; il intervient à titre de conducteur, entremetteur, messager (comme remettant, par exemple, le nourrisson à

sa nourrice), et quelquefois aussi à titre de compagnon plaisant et jovial.

1. H. comme sacrificateur conduisant le bélier, par allusion à l'E. κριοφόρος, et tenant en même temps une patère (comme dans *Aristoph.* LA PAIX. 431. et *Cic.* DE DIV. I, 23. comme σπένδων), bas-relief PCI. IV, 4. La partie supérieure de cette figure en LAPIS LAZULI, avec l'inscription BONUS EVENTUS, dans le cabinet des médailles du Mus. Brit? (est-elle réellement antique?). Le sujet du vase peint, *Millin* VASES, I, 51. a. G. M. 50, 212. Cf. § 303. 1. est conçu de la même manière. H. conduit aussi un bélier sur le puits du Capitole, *Winck.* M. I. 5.; il le porte sur la coupe de Sosias, § 144, 3). Belle figure d'H. portant la tête d'un bélier sur une coupe, *Lipp.* II, 122. Comme dieu sacrificateur, on voit H. précéder dans les bas-reliefs, *Zoëga* II, 100. M. CAP. IV, 56. BOUILL. III, 79. la procession des autres dieux, et s'approcher très-près de l'autel. Il assiste également à des sacrifices, sur des vases de Volci, ANN. III, p. 140.

2. H. assis sur un bélier, belle statue, *Guattani* M. I. 1786. p. XLV.; *Lipp.* I, 140. M. FLOR. I, 71, 8. (où des épis de blé s'élèvent devant lui). Conduisant un char attelé de béliers, *Lipp.* I, 139. H. assis, un bélier à ses pieds, sur des vases de Volci, ANN. III. p. 147. H. avec des cornes de bélier, un bouc près de lui, dans un ouvrage en argent, *Dorow* ROEM DENKM. VON NEUWIED, pl. 14.

3. Accordant les cordes de la lyre sur un miroir en bronze. *Mazois* POMPEJ, II. p. 2. Avec la tortue, comme inventeur de la lyre, M. NAP. I, 54. Portant la tortue sur une patère, *P. M. Paciaudi* description d'une STATUETTA du cabinet du marquis de l'Hospital. R. 1747.; IMPR. D. INST. II, 11. Dispute avec Apollon au sujet de la lyre? Vase peint, *Panofka* ANN. II. p. 185.

4. Psychopompos, traversant le Styx avec Psyché, *Millin.* P. GR. 30. G. M. 51, 211., et la ramenant des enfers, *Winck.* M. I. 39. (où une tortue remplace le pétase) aussi M. FLOR. I, 69, 1.; avec le squelette sortant de la terre ou d'une urne, IMPR. D. INST. I, 12. 36. *Lipp.* SUPPL. 204-6. *Wicar*, G. DE FLOR. II, 19. M. FLOR. I, 70, 6. *Tassie* PL. 30, 2398-2402. Cf. G. M. 343. 561. Conduisant Persé-

phone, § 364. au milieu des dieux infernaux, § 403. Dans la représentation de la destinée humaine, § 402.

5. Statue d'Hermès sous la figure d'un enfant, largement ébauchée, mais dont l'exécution laisse à désirer, PCI. I, 5. Répétition de cette statue, L. 284. V. BORGHES. PORT. 7. *Clarac* PL. 317. Semblable sur une gemme, *Lipp.* SUPPL. I, 186. Pour l'explication *Philostr.* I, 26. L. Avec Maïa sur un vase de Volci, ANN. III. p. 143.

6. H. dans la manière indiquée, caressant une jeune fille (peut-être bien *Herse*), beau groupe de statues, *Cavaler.* II, 30. *Guattani* MÉM. V. p. 65. Cf. *Winck.* IV. p. 84. H. sous les traits d'une sauvage déesse des champs, entr'ouvrant les vêtements d'une belle nymphe, peinture murale, PITT. DI. ERC. III, 12. *Guattani*, p. 67. H. s'approchant d'une nymphe à demi-nue, près d'un Hermès priapique, tableau de Pompeï, M. BORB. I, 32. H. poursuivant une jeune fille sur des vases, *Millin*, VASES, I, 70., de Volci également, ANN. III. p. 143. Cf. le bas-relief L. 338. *Clarac*, PL. 202.

7. H. groupé avec Vulcain (selon Visconti) L. 488. V. BORGH. 6, 6. BOUILL. 1, 22. *Clarac*, PL. 317. G. M. 84, 338 *. très-douteux ; selon *R. Rochette*, M. I. p. 173. pl. 33, 2. Oreste et Pylade. H. avec Bacchus enfant (d'après Praxitèle) § 390, 2. ; avec le petit Hercule, sur un vase peint du plus haut intérêt trouvé à Volci, *Micali*, TV. 76, 2. ; bas-relief, PCI. IV, 37. ; le petit Arcas, sur des monnaies de Pheneus, *Landon* PL. 44. *Steinbüchel* ALTERTHUMSKUNDE p. 105. H. tuant Argus, sur un vase de Volci, *Broensted*, VASES FOUND BY CAMPANARY. 1. Cf. *Moschus* II, 44. ANN. D. INST. IV. p. 366. Cf. III. p. 44. Spectateur de l'adultère de Mars et comme en plaisantant, § 373, 2. à celui de Pâris, § 384, 4. à celui d'Alcmène, § 357, 5. Comme πομπαῖος, près d'Apollon, Hercule, Oreste, Ulysse et autres. A la pesée des âmes, ψυχοστασία, § 421. 1. aux assemblées des dieux.

Les insignes et attributs d'H. portés et traînés par des Erotes, bas-relief en ivoire, *Buonarroti* MEDAGL. ANT. 1. G. M. 51, 214. (le coq désigne l'ἐναγώνιος, *Lipp.* I, 135. II, 123. *Bartoli*, LUC. II, 18.). Réunis dans un autel fig. dans *Griv. de la Vinc.* ANTIQ. GAUL. pl. 35., où le phallus ne manque pas. Sacrifice d'H. *Passeri*, LUC. 1, 101.

12. *Hestia* ou *Vesta.*

§ 388. Le foyer, auquel se trouvent liés symboliquement le domicile fixe, la vie domestique et le culte divin bien ordonné, était le symbole antique du point central et immobile autour duquel une vie susceptible de changement exécutait ses divers mouvements. Hestia ou Vesta représentait ce foyer, cette déesse formait la clef de voûte nécessaire du système des douze grands dieux, dans lequel elle se trouvait rapprochée tout naturellement du dieu des sacrifices, Hermès ou Mercure. 1
Cette déesse, que d'excellents artistes figurèrent aussi, était représentée sous la figure d'une femme revêtue du costume matronal, mais sans que rien dénotât chez elle le caractère de la maternité; debout dans une attitude calme, ou assise sur un trône, les formes de son corps étaient puissantes et vigoureuses, et une expression sévère régnait dans les traits purs et simples de sa physionomie. 2

1. Μέσῳ οἴκῳ κατ' ἄρ' ἕζετο, *Homère*, hymne à Aphrodite. 30. Lié à Hermès, H. à Hest. 7. Cf. *Paus.* V, 11, 2.

2. La statue, G. GIUST. 1. 17., avec le vêtement aux formes de pilier, a été par *Hirt* justement nommée HESTIA. Cf. les éditeurs de *Winck.* VII. pl. 4. a. Buste du Mus. Capitolin. *Hirt.* 8, 9. Sur la coupe de Sosias, § 144., elle est assise voilée auprès d'Amphitrite; du reste à Volci, ANN. III. p. 141. Sur des monnaies romaines avec le Palladium et le SIMPULUM, *Pedrusi* VI, 29. 7. 8. *Hirt.* 8, 11, 12. C'est ainsi qu'est représentée la VESTALIS CLAUDIA, *Morelli*, CLAUD. 3. Tête de Vesta, sur des M. de la G. CASSIA, *Morelli*, 1. 3 et s. G. M. 334. et sur d'autres monnaies. Temple, 335.

B. LE RESTE DES AUTRES DIVINITÉS.

1. *Cycle Dionysiaque.*

a. Dionysos ou *Bacchus.*

1 § 389. Le culte de Bacchus a conservé plus que tous les autres cultes énumérés jusqu'ici, l'empreinte du caractère d'une religion naturelle et du culte d'un dieu des orgies. C'est la puissance de la nature triomphante de l'âme humaine et l'arrachant au repos de la conscience d'elle-même pure et calme (dont le vin est le symbole le plus
2 parfait), qui sert de base à toutes les images dionysiaques. Le cycle de ces images qui forment à elles seules un olympe particulier et séparé de l'Olympe séjour du maître des dieux, représente cette vie naturelle avec les effets de sa puissance sur l'esprit humain, conçue à des degrés différents, sous des formes plus ou moins nobles; dans le florissant Bacchus lui-même se développe la fleur la plus fraîche et la plus pure de cette vie naturelle, sur laquelle souffle l'*afflatus*, qui transporte d'aise l'âme humaine, sans anéantir pour cela le mouvement régulier de ses sensa-
3 tions. La Grèce antique des temps primitifs se contentait d'un Hermès phallique, comme représentation figurée de ce dieu-nature; et l'art grec de toutes les époques conserva l'habitude d'ériger des têtes de Bacchus seules ou même de sim-
4 ples masques de cette divinité (§ 351, 3.). Ces Her-

més phalliques furent immédiatement remplacés
par la figure superbe et majestueuse du vieux
Bacchus; la tête est ornée d'une chevelure ma-
gnifique dont les boucles sont retenues au moyen
d'une mitre, la barbe descend en lignes sinueuses,
et dans tous les traits de sa physionomie respire
quelque chose d'ouvert et de frais. Son costume,
d'une magnificence orientale, est presque celui
d'une femme, et le dieu tient ordinairement dans
ses mains le rhyton ou le carchesium et un pampre.
Ce ne fut que plus tard, à l'époque de Praxitèle 5
(§ 126, 2. 128, 2.), que du ciseau du statuaire
sortit le jeune Bacchus, représenté et conçu sous
les traits d'un éphèbe ou d'un adolescent, chez
lequel les formes du corps fondues mollement et
sans musculature fortement accusée, annoncent la
nature à demi-féminine du dieu, et les traits de la
physionomie forment un mélange singulier du dé-
lire bacchique et d'une ardeur indéterminée et sans
but précis; sur cette physionomie se manifeste et
parle clairement la voix de l'âme de Bacchus parta-
geant l'enthousiasme et le délire qu'il cause. Les
formes et les traits du visage de cette représentation
figurée de Bacchus laissent place néanmoins à l'ex-
pression grandiose et imposante qui révèle dans
Bacchus le fils de la foudre, le dieu à la puissance
duquel rien ne résiste. La mitre qui couronne le 6
front (§ 345, 4.) et la couronne de pampre ou de
lierre qui lui font ombre contribuent puissamment
à l'expression bacchique; la chevelure descend en
longs et soyeux anneaux sur les épaules; le corps

est habituellement nu, à l'exception d'une peau de chevreuil (νεβρὶς) jetée négligemment; les pieds seuls sont emprisonnés dans une magnifique chaussure, les cothurnes dionysiaques; le bâton léger entouré de pampre avec la pomme de pin (NARTHEX, thyrse), sert de sceptre et de soutien au dieu. Cependant l'himation qui descend jusque sur les talons, est adapté parfaitement au caractère de Bacchus; quelquefois aussi, et dans les monuments des derniers temps de l'art, Bacchus paraît entièrement vêtu à la manière des femmes.
7 L'attitude des statues de Bacchus est le plus ordinairement celle du dieu appuyé commodément, ou couché, ou bien assis sur le trône; sur des gemmes et dans des tableaux on voit le dieu marchant d'un pas aviné, monté sur ses ani-
8 maux favoris ou traîné par eux. Un Satyre favori lui sert souvent d'appui, et un autre remplit au-
9 près du dieu le rôle d'échanson. Bacchus-Taureau a dû naturellement moins occuper la plastique que les religions mystiques.

3. Sur le Phallus dionysiaque, V. § 67. Cf. § 349. 2. De ces simulacres en bois placés partout dans les jardins et dans les champs (ἀγροικικὸν ἄγαλμα) sortit le Phallus (ξύγκωμος βακχιόυ *Aristoph.*) comme une divinité particulière, V. surtout *Sophron*. FRAGM. 112. *Blomf.* COLUMELLA X, 31. *Zoëga* DE OBEL. p. 213. *Boettiger*, ARCH. DER MAHLEREI, p. 186. Exposition et lavage d'un Bacchus Phallus semblable dans le bas-relief M. WORSLEY. 1, 15. Une femme peintre copie un Hermès de Bacchus, tableau de Pompeï, M. BORB. VII, 3. Hermès de Bacchus et autres. BOUILL. I, 70. M. NAP. II, 5, 7.; SPEC. 39. M. BORB. III, 39.; *Combe*, TERRAC. 75. Cf. IMPR. D. INST. 11, 18. LIBER CUM LIBERA (ou Hermès et Hécate) BRIT. M. M. II, 17. CHIARAM. 32. et ailleurs.

4. Le Bacchus du coffre de Cypselus est ainsi décrit par *Paus.* V, 19, 1. : ἐν ἄντρῳ κατακείμενος γένεια ἔχων καὶ ἔκπωμα χρυσοῦν ἐνδεδυκὼς ποδήρη χιτῶνα. Bacchus paraissait au théâtre, par exemple dans la Licurgeia d'Eschyle, vêtu de cette στολὴ (βασσάρα § 341, 2.); par-dessus il porte le peplus de pourpre (tissé par les Grâces de Naxos, *Apollon.* IV, 424. Cf. *Athen.* V, 198. c.). Sur une statue de B. qui avait une nébride-chlamyde sur un peplus de pourpre, *Proclus*, *Brunk.* ANAL. II. p. 446. Δ. πωγωνίτης, καταπώγων dans *Diodor*, Briseus, Bassareus, Hebon dans *Macrobe*, τέλειος. *Ath.* XI, 484. Sur un vase à Berlin, comme Ιακχος. Belle tête de ce B. sur des monnaies de Naxos, N. BRIT. 4, 8. (avec une barbe très-pointue, TORREM. 53, 10, 11.), Thèbes, *Mionnet* SUPPL. III. pl. 17, 3. de Thase, *Mionnet* DESCR. pl. 55. 5., sur des gemmes, M. FLOR. I, 84, 11. Assis sur le trône, avec le sceptre et la coupe, sur des monnaies athéniennes, N. BRIT. 7, 8.; debout sur des monnaies de Galarina, 4, 6., Nagidos, 10, 16.; sur des gemmes, *Tassie*, PL. 37, 4193. 4202. Se reposant sur un âne, avec le rhyton, sur les anciennes M. de Mende, *Mionnet*, EMPR. 446 c. et de *Nacoleia*, SUPPL. I. pl. 11, 1. Une statue capitale du prétendu CAPΔANAΠΑΛΛΟC. PCI. 11, 41. M. FRANC. III, 8. NAP. II, 4. BOUILL. I, 28. Cf. *Gerhard*, BESCHR. ROMS II, 11. p. 239. Sur des bas-reliefs chez Icarius, PCI. IV, 25.; M. NAP. II, 3. BOUILLON, III, 38, 1, 2. *Clarac*, PL. 133. (L. 121.). BRIT. MUS. II, 4. Sur les rapports qui existent entre Bacchus et les funérailles, *Gerhard*, ubi suprà. p. 98. Sur des vases peints, reconduisant Vulcain (§ 373, 3.) au κῶμος, *Millin.* I, 7 et ailleurs fréquemment; à Volci, à quelques exceptions près toujours barbu, ANN. III. p. 146. et dans les simulacres du culte, cette vieille forme de Bacchus continua à être la plus ordinaire. V. PITT. ERC. III, 36, 1. 38., et le sacrifice champêtre d'un bouc sur une jolie gemme, M. WORSL. II, 22., aussi PCI. V, 8. Cependant, dans les bas-reliefs, p. 131. pl. 9, 10., une figure de style primitif et vêtue soigneusement, en un mot semblable à celle de Bacchus, caractérise le prêtre consacré au culte de ce dieu.

5. Δ. γύννις, MEMBRIS MOLLIBUS ET LIQUORIS FOEMINI DISSOLUTISSIMUS LAXITATE, *Arnobe* VI, 12. Νεηνίῃ ἀνδρὶ ἐοικὼς πρωθήβῃ, *Hom.* H. VII, 3. Διονυσίῃ νηδύς Anacréont. 29, 33. *Winck.* IV. p. 91. Chevelure de Bacchus, §

333, 3. *Visconti*, PCI. II, p. 56. Quelque chose des δράστροφοι κόραι des Ménades, *Eur.* BACCH. 1114., a passé aussi à Bacchus. — Une tête colossale de Bacchus qui se trouve en Hollande (plâtre dans *Schorn*) et un masque qui se présente obliquement, et dont il existe également des plâtres, produisent l'impression indiquée en dernier lieu dans le texte. — Tête de Bacchus avec un air plus jeune et couronné de lierre, sur des monnaies de Thase, *Neumann* N. V. II. tb. 4, 18., de la G. VIBIA et autres.

6. 7. Principales statues de Bacchus, à la Villa Ludovisi, au Louvre 154. provenant du château de Richelieu, M. FRANC. I, 1. NAP. I, 78. BOUILL. I, 30. Dans l'attitude de l'AP. LYCIEN la statue de Versailles L. 148. BOUILL. I, 29. *Clarac*, PL. 276. (Cf. L. 203. *Clarac* PL. 272.); WOBURN MARBLES 17. 18. Donnant une grappe de raisin à une panthère, sujet très-commun, M. CHIAR. 28. (*Lipp.* I, 160. II, 139. 140.; laissant couler le vin du carchesion, M. FLOR. I, 87. 88.). Avec un himation autour des reins, AUG. 18. Cf. *Lipp.* I, 140. Le jet des vêtements, qui a quelque chose de féminin, fait déjà exception, PCI. II, 28. Torse colossal magnifique de Bacchus assis à Naples, *Gargiulo*, RACC. DE MON. DI R. M. BORB. Dans une attitude couchée (au monument de Lysicrate). PCI. I, 43.; au L. 74. V. BORB. 3, 1. BOUILL. III, 9, 2. *Clarac* PL. 273. Assis sur le trône (§ 364, 7.), dans le tableau de Pompeï, *Zahn* 24. M. BORB. VI, 53.; sur le monument de Trasylle, avec un costume féminin, *Stuart* II, 4, 6.; dans les bains de Titus (*Sickler* ALMAN. II, pl. 3.). Marchant d'un pas aviné (οἰνωμένος *Athen* X. p. 428 e.), sur des gemmes, *Lipp.* I, 158. II, 141. SUPPL. 220. M. WORSL. II, 10. 11. Monté sur une panthère dans un char traîné par des panthères et des lions, *Lipp.* I, 156. 157. 161. *Millin.* VASES I, 60. *Tischb.* II, 43. et souvent assi étendu sur un âne, *Ibid.* II. 42. conduisant une hamaxa tirée par des panthères, sur des monnaies de Catane, TORREM. 22, 7. 8.; avec la panthère et le bouc sur des M. de Tralles, *Mionn.* 1114.

8. B. appuyé sur un Satyre, semblable au B. du groupe d'Ariadne, § 390. PCI. I, 42. Marchant d'un pas moins lent et tiré par le Satyre, dans le groupe du palais Mattei, Cavaleriis, I, 74. Cf. M. FLOR. I, 88, 8. Le groupe à peu près semblable, découvert dans des fouilles pratiquées à Mégare,

maintenant la propriété d'un particulier de Cambridge, offre en relief sur le socle une Ariadne couchée (Cf. *Welcker* AD PHILOSTR. p. 297.). Semblable, ST. DI S. MARCO II, 26.; M. FLOR. III, 48. GALLER. ST. 41. peinture murale. *Gell.* N. POMP. pl. 78.— Appuyé sur Ampelus qui se métamorphose en cep de vigne, BRIT. MUS. III, 11. Appuyé sur un Silène et tenant une lyre, M. BORB. II, 35.; avec une cruche, au Louvre, 326. *Clarac*, PL. 274. Groupé avec Erôs, chez M. Hope à Londres; à Naples, M. BORB. V, 8. *Gerh.* ANT. BILDW. 19.; avec un Erôs bacchique, à ce qu'il semble, M. WORSL. I, 111. 1.; avec l'idole d'une déesse vêtue comme dans les temps primitifs de l'art, auprès de lui, en chiton et cothurnes, *Guattani*, M. I. 1785. p. LXXI. Appuyé sur une citharistria (si ces deux figures appartiennent réellement au même groupe), M. CHIAR. 29. Un B. auquel Μέθη verse du vin d'un rhyton dans un verre tenu par ce dieu (V. C. I. I. p. 248.), L. 285. BOUILL. III, 70. *Clarac*, PL. 134. 135.; le bas-relief athénien, *Stuart*, ANT. II, 2. VIGN. représente le même sujet.

9. Κερατοφυής (*Athen.* XI, 476. *Tibulle* II, 1, 3.) avec une mitre autour des cheveux, une tête dont les traits sont presque ceux d'un Satyre, PCI. VI, 6, 1. *Hirt.* 10, 3. Cf. la VIGN. 23, 2. et la monnaie de Nicée dans les DION. 3, 2. de *Creuzer*. Ταυρόμορφος (à Cyzique, au dire d'*Athen.*, fréquemment *Plut.* Is, 35.), le corps entortillé dans des feuilles de lierre, sur des gemmes, *Lipp.* I, 231. G. M. 256.; mais dans *Lipp.* SUPPL. 285. il ne faut voir qu'un taureau chassé par OEstros. Cf. plus bas, § 409. (dieu fluviatil) et § 405, 2. (taureau du printemps).

§ 390. On peut suivre sur les monuments 1
de l'art, la trace des moindres évènements de la vie merveilleuse de Bacchus, lorsque, par une tendance trop mystique, ils ne se refusent pas à la Plastique; et d'abord la double naissance 2
du dieu du corps privé de vie de Sémélé et de la cuisse de Jupiter; ensuite lorsque Mercure porte le petit enfant enveloppé soigneusement à sa nourrice, lorsque les Nymphes et les

Satyres l'élèvent, et que sa nature mystérieuse et
3 divine se développe au milieu de jeux folâtres; en-
suite, lorsque partageant le délire de son thiase,
il rencontre son aimable et gracieuse fiancée
Ariadne (une Cora du culte de Naxos), quelque-
fois aussi comme simple spectateur et comme
plongé dans une espèce de rêve, et enfin aussi s'a-
vançant sur le char nuptial au-devant d'elle ou
assis à son côté (ce qui réveille l'idée de l'intro-
4 duction d'Ariadne dans l'Olympe). Les fêtes nup-
tiales elles-mêmes, célébrées à Naxos, ont servi à
représenter la vie bacchique pleine d'une délicieuse
ivresse et d'une folle gaîté, s'écoulant au milieu
de l'abondance de tous les biens et de toutes les
5 richesses terrestres. Une œuvre d'art des meil-
leurs temps nous montre Bacchus dans un rap-
port aussi gracieux qu'agréable, avec sa mère ar-
6 rachée aux sombres demeures des enfers. Nous le
voyons enfin au milieu des Ménades furieuses,
châtier et punir de mort les ennemis et les con-
tempteurs de son culte, Penthée et Lycurgue, ex-
terminer le peuple voleur des Tyrrhéniens par le
bras de ses hardis Satyres; et dans de magnifi-
ques compositions figurées sur des bas-reliefs
(dans lesquelles les expéditions guerrières posté-
rieures des Macédoniens sont représentées mythi-
quement), le dieu célèbre le triomphe des victoires
remportées sur l'Inde soumise à sa domination.

2. Jupiter apparaissant à Sémélé, sur des gemmes, ailé, avec le foudre (THANATOS pour *R. Rochette* M. I. p. 218.). *Winck.* M. I. 1. 2. *Tassie* PL. 22, 1147, 1148. *Schlichtegroll* 26. Sémélé tuée par la foudre dans le bas-

relief § 361, 4.? Bacchus sortant du corps de Sémélé, dans une peinture murale appartenant au prince Gagarin à Rome, MEM. ROM. DI ANT. III. p. 327. TV. 13. *Gerh.* HYPERB. ROEM. STUD. p. 105 et s. Cf. *Philostr.* I, 14. La mort de Sémélé, la naissance de Bacchus de la cuisse de Jupiter, et Hermès recevant l'enfant, figurés sur un sarcophage qui existe à Venise, M. I. D. INST. 45. BULL. 1831. p. 67. ANN. V. p. 210. La naissance de B. de la hanche de Jupiter, sur le miroir étrusque, *Inghir.* II, 16., avec Mercure qui reçoit l'enfant et trois déesses (Ilithyia, Thémis? Cérès), PCI. IV, 19. G. M. 222. 223. Fragment, *Welcker*, KUNSTMUS. p. 102. Hermès portant le petit Bacchus (d'après Praxitèle), dans de beaux bas-reliefs et sur de belles gemmes, *Millin.* G. M. 226. P. GR. 31., le donnant aux nymphes (Nysa, Hyades) ou aux filles de Cadmus (Ino), dans le beau cratère de Salpion, § 259. 4. NEAPELS BILDW. p. 76., sur des vases, G. M. 227, 228. Z. tenant un enfant, avec une chèvre, sur des monnaies de Laodicée, G. M. 225. Gœa, qui reçoit le petit D. (*Erichthonius*? § 377, 4.). M. NAP. I, 75.; M. CHIAR. 44. *Ino Leucothée*, avec le petit D. dans les bras. Excellente statue de la collection Albani à Munich. 97. *Winck.* M. I. 54. M. FRANC. II, 9. BOUILL. II, 5. Education et jeux enfantins de B., M. CAP. IV, 60.; *Winck.* M. I. 52. G. M. 229. (à Munich. 117.). Sous la conduite de Silène, tableau ANT. ERC. 11, 12. D. Licnites bercé par un satyre et une nymphe dans le berceau mystique (*Plut.* Is, 35. *Nonnus* 48, 959.). *Winck.* M. I. 53. G. M. 232.; *Combe*, TERRAC. 44.

3. D. s'approchant d'*Ariadne* abandonnée. Groupe capital sur des M. de Périnthe frappées sous Alexandre-Sévère, auquel la soi-disant Cléopatre du Vatican (PCI. II, 44. *Piranesi* ST. 33. M. FRANC. III, 9. NAP. II, 8. BOUILL. II, 9.) appartenait, ainsi que *Jacobs*, MUENCHNER DENKSCHR. V. PHIL. VERM. SCHRIFTEN, V. p. 403. l'a montré, ce qui a levé tous les doutes (*Gerh.* BESCHR. ROMS II, 11. p. 174.). Bas-reliefs, PCI. V, 8. G. M. 241.; L. 421. *Clarac*, PL. 127. BOUILL. III, 38, 3. 39, 1. Fragment d'une coupe en terre trouvée à Athènes, *Broensted*, VOY. II. p. 276. pl. 60. PITT. ERC. II, 16. Cf. *Philostr.* I, 15. Gemmes, M. FLOR. I, 92. 1. 93, 3. Camée de Mantoue, M. WORSL. II, 1. — D. dans le sein d'Adriadne, sur le char nuptial, conduit par Aphrodite (?) PCI. IV, 24. G.

M. 244. Cf. *Gerhard*, BESCHR. ROMS II, 11. p. 128.; semblable, seulement D. barbu et Adriadne dans son sein, à Munich. 101. *Sickler* ALMAN. II. p. 107. pl. 8. D. et Ariadne, chacun sur un char traîné par des Centaures et marchant à la rencontre l'un de l'autre, L. 4. BOUILL. 39, 2. *Clarac* PL. 124.; voguant sur un char traîné par des Centaures, au son d'une musique de cithare, au souffle de Zéphire, et sur le miroir glacé de l'Océan tranquillisé et calmé par Galène, pendant l'été (Cf. Addœus, *Brunck* ANAL. II, 242.). G. M. 245., imparfait, M. FLOR. I, 92, 2. Cora (avec des épis) à la même place de ceux-ci, § 364, 6.; le beau sarcophage Casali, PCI. V. c. G. M. 242., semble représenter B. avec Cora, à cause de la présence de Mercure (selon *Visconti*, Sémélé enlevée des enfers par D.)

4. Sur le vase peint, *Millingen* UN. MON. 26. on voit représenté (aux termes de l'inscription) l'ἱερὸς γάμος de D. et d'Ariadne, selon les croyances du culte de Naxos, sous les ombrages du bois sacré. D. dans la grotte de Naxos, avec Ariadne, d'un côté Erôs et des nymphes bacchiques (Chrysé, Philomèle), de l'autre Apollon avec Artémis et Latone, auprès du palmier de Delos, et fêté par les jeunes vierges de cette île. Beau vase peint de Palerme, *Gerhard*, ANT. BILDW. 59. (Cf. *Philostrate* II, 17. p. 80. plus bas, § 442.). Sur la grotte bacchique, § 396, 5.

5. D. emmenant *Sémélé*, EPIGR. CYZIC. 1. D. embrassant Sémélé qu'il a ramenée auprès d'Apollon, par allusion à la fête delphique Herois, sur le miroir § 175, 2. Il suit de là que la figure de femme qui tient embrassé D. appuyé sur le dos, sur le vase peint (*Millin* VASES, II, 49. G. M. 60, 233.), pourrait bien être Sémélé. D. est ainsi couché sur la pâte de verre, *Buonarroti* MED. p. 437, dans le sein d'une femme, entouré par des satyres. D. (*Eckhel*, P. GR. 23.) semble aussi trôner à côté de sa mère; un D. de style primitif est là debout comme simulacre du culte.

6. Combats de D. avec *Pentheus*, *Philostr*. I, 18. G. GIUSTIN. II, 104. G. M. 235.; *Millingen* DIV. 5.; aussi *R. Rochette*, M. I. 4, 1. (On reconnaît Penthée au chapeau béotien.) Avec *Lycurgos*, bas-relief Borghèse, *Zoëga's* ABH. 1. Cf. *Welcker*, p. 353. (en présence, selon *Zoëga*, des Muses maltraitées également par Lycurgos, et pour *Welcker*, des Parques.) Cratère de la maison Corsini, *Zannoni*, ILLUSTR. DI UN ANT. VASO IN MARMO. F. 1826., rectifié par

Welcker, dans le KUNSTBL. de *Schorn*. 1829. n. 15. Vase peint. VASES DE CANOSA 13.; *Millingen* DIV. 1.; *Maisonneuve* 53. NEAPELS ANT. p. 347. Mosaïque, NEAPELS ANT. p. 143.; avec Persée (Deriades), *Hirt*, p. 83. *Millingen*, UN. MON. I, 26. avec les Tyrrhéniens, § 100 n. 12. 129. 6. *Philostr.* I, 19., de là sur des gemmes, des dauphins avec des thyrses, IMPR. D. INST. II, 17. D. avec la panthère sur le bras et attaquant, vase de Volci, M. I. D. INST. 27, 35. — Pompe triomphale, thriambe, de Bacchus en Orient, *Zoëga*, 7. 8. 76.; PCI. I, 34. IV. 23.; CAP. IV. BOUILL. 38, 1. *Clarac*, PL. 144. pour l'explication surtout *Lucien*, DIONYS. 1-4. D. en costume et entourage oriental, sur un dromadaire, triomphant, vase peint. M. I. D. INST. 50. ANN. V. p. 99.—D. revêtu d'une peau de panthère en guise d'armure, dans une procession de divinités, *Winck*. M. I. 6. D. armé de flèches, sur des monnaies de Maroneia, armé d'un faisceau de flèches et couronné par Pallas, sur des monnaies de Cornelius Blasius, *Morelli*, CORN. I, 1. et sur une gemme, *Eckhel* P. GR. 19. Carquois bacchiques sur des Cistophores.

b. *Satyres.*

§ 391. La vie naturelle ou physique dont Bacchus 1
est l'expression la plus élevée se répand maintenant dans un cycle d'êtres d'une nature plus grossière, et surtout dans la famille nombreuse des Satyres inutiles et légers » (Σάτυροι, Τίτυροι), comme les
nommait Hésiode. Des membres vigoureux, mais 2
dont les formes, loin d'avoir été ennoblies par les jeux de la gymnastique, sont tantôt musculeuses, tantôt molles et arrondies; des figures à nez épaté et sans noblesse, avec des oreilles pointues comme celles des chèvres; quelquefois aussi des glandes (φήρεα) au cou, et dans les figures les plus âgées le devant de la tête chauve; la chevelure crépue et fréquemment dressée; en outre des queues et

quelquefois même les organes sexuels conformés comme ceux des animaux, caractérisent, mais à des degrés très-divers, les figures que la langue de la poésie et de l'art grec dans sa pureté nommait Satyres; les poëtes romains furent les premiers à détourner cette dénomination de son
3 sens primitif. Quelquefois cependant les Satyres s'élèvent jusqu'à revêtir des formes très-élancées et très-nobles, et les oreilles pointues permettent seules alors de reconnaître en eux de véritables Satyres; à ceux-ci, le nom d'Ampelos, l'échanson de Bacchus, convient assez.
4 Les différentes figures satyresques peuvent être classées de la manière suivante: les joueurs de flûte gracieusement appuyés, l'indolence, une trace légère de malice, mais rien de grossier, se réfléchissent sur leurs visages; b. la grossière et joyeuse figure des cymbalistes; c. les danseurs; d. les êtres sauvages animés du délire bacchique; e. les chasseurs aux formes élancées et vigoureuses; f. les Satyres se reposant commodément, trahissant quelquefois le contentement que fait éprouver l'achèvement de quelque travail considérable; g. les Satyres endormis, couchés et étendus commodément mais d'une manière grossière et peu décente, sentant encore le vin; h. les Satyres aux formes obèses et luxuriantes, arrachant à des Bacchantes et même à des Hermaphrodites les vêtements qui les recouvrent et luttant avec elles; i. occupés aux travaux de la fabrication du vin, suivant la manière la plus ancienne et la plus grossière,

étalant avec une espèce d'orgueil les efforts qu'ils se donnent, et auxquels participent des figures extrêmement variées; k. figures de Satyres buvant et se versant du vin ; l. les Satyres combattant les Tyrrhéniens, aussi remarquables par leur grossièreté sauvage que par leur folle gaîté. L'antiquité 5
primitive représentait les Satyres plutôt comme des figures d'effroi et des caricatures de Bacchus barbu, et se plaisait à les figurer comme des ravisseurs de Nymphes; l'art arrivé au plus haut degré de perfection conserva fidèlement pendant un certain temps le type de ces figures de Satyres barbus et déjà d'un âge mûr; c'est ainsi que nous les voyons figurés sur les monnaies de Naxos en Sicile, dans un style hardi et grandiose ; la nouvelle école attique fut la première à adopter des figures de Satyres plus jeunes et de formes moins grossières, figures dans lesquelles l'élégance de la forme et une aimable espièglerie se trouvent associées au caractère primitif des compagnons de Bacchus. L'art nous a révélé également l'existence 6
d'enfants de Satyres bien potelés et vigoureux, dans lesquels le naturel se révèle déjà par leur amour immodéré du vin; ces figures ont été fréquemment répétées dans l'antiquité, au point de former le centre d'une composition célèbre. Jus- 7
qu'à présent il n'a point encore été possible d'employer dans une signification plus étendue toutes les dénominations spéciales qui se rencontrent sur des vases peints associées à des figures de Satyres isolées (délirant, nez camard, vin doux).

1. *Gesner* DE SILENO ET SILENIS, COMMENTAR. GOTT. IV. p. 35. *Heyne* ANTIQ. AUFS. 11. *Voss*. MYTHOL. BR. II, 30–32. *Lanzi* § 303, 3. *Welcker*, NACHTRAG. ZUR TRILOGIE. p. 211–219. *Gerhard* DEL DIO FAUNO E DE SUOI SEGUACI. N. 1825. KUNSTBLATT 1825. n. 104.

2. *Philostr.* 22. (κοιλοὶ τὸ ἰσχίον) décrit très-bien l'habillement du corps. La plus belle tête est celle qui de la V. Albani a passé à Munich 100. FAUNE A LA TACHE, BOUILL. I, 72. M. NAP. II, 18., tête tout-à-fait semblable à celle-là *Lippert*. 1, 204. *Tassie*, PL. 39, 4510. Une belle tête de bronze avec les yeux creux à Munich. 294. Un très-reconnaissable φριξοκόμης ou ὀρθόρθριξ (ETYM. MAGN. p. 764.). BOUILL. III, 59, 11. Cf. *Winck*. IV. p. 220.

3. On reconnaît des formes semblables dans l'excellente statue de Dresde. 219. (copies 162. 178. 193.) AUG. 25. 26.; une gracieuse figure possédée par L. Egremont nous offre la même pose d'οἰνοχόος, et de plus la queue (Ἀπολλώνιος ἐποιει). V. aussi le Satyre de *Cossutius*, BRIT. M. II, 43. AMPELOS INTONSUS OVID. F. III, 49.

4. a. c'est le lieu de mentionner le Satyre attribué avec beaucoup de probabilité à Praxitèle § 128, 2. et le S. enfant si souvent répété, V. BORGHES 5, 8. BOUILL. I, 53.; M. CAP. III, 31.; *Lipp*. I, 212. Cf. *Agathias* ANTHOL. PL. PLAN. 244. Une Muse apprend à jouer de la flûte à un Satyre, IMPR. D. INST. II, 21. b. M. FLOR. III, 58. (la tête est restaurée). *Maffei* RACC. 35. Cf. *Winck*. IV. p. 281. au Louvre. 383. de la V. BORGH. 2, 8. M. ROY. I, 17. *Lipp*. I, 211. c. le petit Faune dansant, en bronze, trouvé dans la Casa del Fauno à Pompeï, est de la plus grande beauté. BULL. D. INST. 1831. p. 19. d. ANT. ERC. VI, 38. 39. *Lipp*. I, 185 et s. SUPPL. 246. Beau surtout sur la gemme de Pergame, *Stosch*. 49. *Wicar*, III, 35. e. le Satyre offrant à la panthère le levraut qu'il agace (Cf. *Lucien* DE DOMO, 24.). Magnifique bas-relief de la collect. du Louvre 477. BOUILL. I, 79. M. FRANC. II, 13. *Clarac*, 178. Le Satyre portant un chevreuil (ou une chèvre) sur les épaules, belle statue de St.-Ildefonse, *Maffei*, RACC. 122. f. le Satyre plus beau encore, assis et le menton appuyé sur la main, *Stostch*. 44. *Lipp*. III, 182.; un Satyre qui imite Hercule accablé de fatigue, § 130, 2. M. FLOR. I, 92, 8. G. SATYRUS SOMNO GRAVATUS de Stratonicos, *Plin*. Cf. ANTHOL. PAL. VI, 56. PLAN. 248. Le Faune Barberini, une des sta-

tues les plus grandioses qui existent, à Munich. 96. *Piranesi*, St. 2. *Morghen*, Princ. 27. Le Satyre en bronze, Ant. Erc. vi, 40. M. Borb. ii, 21. *Guattani*, M. I. 1787. p. lvi. h. Cf. *Plin.* xxxv, 36, 22. *Nonn.* xii, 82. Bas-relief, Brit. M. ii, 1., M. Borb. v, 53. Gemmes, M. Flor. i, 89, 8. Peintures murales lascives, Pitt. di Erc. i, 15. 16. Des Satyres et des Hermaphrodites sur des gemmes; groupe de statues à Dresde. 317. Aug. 95 et aill. Bott. Archaelog. u. Kunst. i. p. 165. Dans le groupe de Berlin 88., c'est l'Hermaphrodite qui agace le Satyre. La lubricité des satyres est aussi exprimée par le mot ἀποσκοπεύειν, *Plin.* xxxv, 40, 32., un groupe semblable sur le bas-relief PCI. v. c. Cf. § 339, 7. i. G. M. 269, 271. St. di S. Marco. ii, 31. Rien de plus beau que le bas-relief de Naples, *Welcker* Zeitschr. p. 523. M. Borb. ii, 11. Neapels ant. p. 88. auquel répond le bas-relief du vase qui se trouve en Angleterre (? *Piranesi* Vasi, 55. 56.). k. S. Scyphum tenens. pl. xxxv, 34, 23. Σάτυρος φαλακρὸς ἐν τῇ δεξιᾷ κώθωνα κρατῶν, dans *Athen.* xi, 484. tout-à-fait comme sur des vases peints. Satyres en différentes attitudes, versant du vin et buvant, arabesques, M. Borb. vii 50-52. I. S. § 129, 6.

5. V. les groupes sur les monnaies de Thase § 99, 3. et Cf. les vases peints *Millingen* Cogh. i, 16. 18.; la gemme Impr. d. Inst. i, 10. Le Satyre se change en Centaure, sur des monnaies des localités de la Thrace, *Lete* et *Orrheschus*, § 99, 3. Ἵππουρις est le nom de la queue de satyre, selon *Bekk.* An. Gr. p. 44. Cf. *Welcker*, ubi suprà. p. 217. Le Satyre de Naxos, N. Brit. 4, 8. ainsi *Tassie* pl. 38, 4649. Tous les Satyres figurés sur des vases de Volci, Ann. d. Inst. iii. p. 41. sont barbus. Le γενειῶν et le πόλιος de *Pollux*, iv, 142. sont au nombre de ces vieux Satyres.

6. PCI. iv. 31.; Ant. Erc. vi, p. 47. Un Satyre enfant donne à boire à B. appuyé contre Ariadne, *Zahn* Wand-gem. 35. La moquerie d'un petit Satyre dans le bas-relief Giustiniani tant de fois cité, Amalth. i, 1.; le chalumeau satyresque de cette figure est facile à reconnaître. *Visconti* PCI. iv. p. 61. n. 6 Cf. *Gerhard*, Beschr. Roms, ii, 11. App. 1. *Lange* Ecrits i. p. 282., aussi la tête, *Lipp.* i, 203.

7. Κῶμος (*Dor.* Κᾶμος, avec la lyre M. Borb. ii, 45.), Οἶνος, Ἡδύοινος, Σῖμός, comme Satyres, *Tischb.* ii, 44.; *La-*

borde, 65. *Maisonneuve*, 22.; *Lab.* 64.; *Mais.* 33.; M. BORB. II, 45.; *Millingen* COGH. 19. *R. Rochette* JOURN. DES SAV. 1826. p. 89. NEAPELS ANT. p. 254. *Welcker* AD PHILOSTR. p. 214. ANN. D. INST. I. p. 398. Διθύραμβος jouant de la cithare, TV. E. 3. Κῶμος, Κισσός, Χορός, Χορίπαις, Βρίαχος sur des vases de Volci. Sur celui d'Acratus § 351, 3. *Zoëga*, BASS. I. p. 32 et s. ABHANDL. p. 26 et s.

c. *Silène.*

1 § 392. Ces vieux Satyres barbus, lorsqu'il est question d'ouvrages d'art, sont aussi fort souvent nommés Silènes (nez camus), de telle sorte qu'aucune ligne bien nette et bien sûre ne les distingue
2 les uns des autres au point de vue artistique. Le nom de Silène appartient cependant de préférence à cette vieille figure de Satyre, qui, associé le plus souvent à une outre, a lui-même quelque chose d'une outre (aussi est-il habituellement employé comme décoration des ouvrages hydrauliques), et qui, dans son ivresse, est celui des compagnons du dieu qui a le plus besoin d'un guide et
3 d'un appui. Il trouve cet appui tantôt dans un âne qui le porte, tantôt dans un enfant de Satyre qui se
4 donne un mal incroyable à le servir. Cependant le même démon, dans une manière de penser plus spéculative que les écoles orphiques développèrent et perfectionnèrent, est en même temps doué d'une sagesse plus profonde, aux yeux de laquelle les actions sans but des hommes ne paraissent plus que folies; l'art lui-même a représenté Silène sous des formes plus nobles et plus grandioses comme le précepteur et l'instituteur de Bacchus enfant.
5 On nommait Papposilène, les figures entièrement

barbues et velues qui jouaient un rôle dans l'ancien drame satyrique.

2. V. *Heyne*, COMMENTATT. SOC. GOTT. p. 88. sur des monnaies d'Himera ou de Thermæ, TORREM. 35, 2-6.; aussi bien que sur une cyste mystique de Novius, § 173, 3. Silène est figuré debout ou assis auprès d'une source désignée par une tête de lion. *Héron* aussi, SPIRIT. p. 190. 205., mentionne la présence des figures de Satyres avec des outres dans les jeux d'eau, et des figures de Pan pour épouvanter les oiseaux, p. 183. (Cf. TORR. 35, 1.). C'est sans doute pour cela, à mon sens, qu'à Rome le peuple appelle les fontaines SILANI (expression empruntée au dialecte dorien de la Sicile).

3. Figures semblables de Silènes portant des outres, debout à Dresde 122. AUG. 71.; à Munich, 99.; couché, celui de la collection Ludovisi, *Perier*, 99.; à cheval sur l'outre, ANT. ERC. VI, 44. M. BORB. III, 28.; sur la cruche à vin, comme lampe, AMALTH. III, 168.; exprimant le jus d'une grappe de raisin, PCI. I, 46.; étendu sur un âne, quelquefois aussi sur un bouc, figure souvent répétée sur des gemmes et des bas-reliefs. Suspendu à un bouc, IMP. D. INST. I, 9. Le S. ivre appuyé sur des Satyres, PCI. IV, 28. *Zoëga*, 4.; *Guattani*, 1786. p. XXIV. (si ce n'est pas Hercule); soutenu par Erôs, *Zoëga*, 79. *Combe* TERRAC. 5. Des Amours font de la musique à Silène, *Bracci* II, 71.; sur une cornaline du cabinet Wiczay, on voit Silène jouant de la cithare, poussé par Erôs sur un char roulant. Jouant de la cithare, fréquemment à Volci. *Lucien* ICAROMENIPPE, 27. peint Silène sous les traits d'un danseur de corde. Cf. *Hirt* 22, 7. *Millin*. VASES, I, 5. Κῶμος de Silènes, § 127. 2. Sur le Silène *Marsyas*, § 368, 4. 373, 3. Ce Marsyas avec l'outre sur l'épaule gauche, élevant la main droite, sur des monnaies de villes romaines, comme signe de LIBERTAS; Cf. *Serv*. AEN. III, 20. IV, 58.

4. S. avec Bacchus enfant, dans l'excellente statue Borghèse L. 709. *Maffei* RACC. 77. *Piranesi* ST. 15. M. ROY. II, 9. *Clarac*, PL. 333. Cf. surtout *Calpurnius* ECL. 10, 27. *Maffei* et *Winck*. mentionnent l'existence de deux Silènes semblables à Rome, un est dans le BRACCIO NUOVO du Vatican, un autre à Munich, 115.; une copie ou

répétition de la même statue (dont il existe un plâtre à Goettingue) porte l'inscription : BELLA MANU PACEMQUE GERO ; MOX, PRAESCIUS OEVI TE DUCE VENTURI, FATORUM ARCANA RECLUDAM, empruntée aux doctrines orphyques auxquelles Bacchus initie le dernier siècle heureux qu'annonce le sage Silène. Figures de Silène pleines de vigueur et de force. M. CHIAR. 40. 41. Il n'est pas rare de voir des oreilles humaines (*Gerhard*, BESCHR. ROMS II, 11. p. 193.) à des Silènes.

5. *Παπποσείληνος τὴν ἰδέαν θηριωδέστερος* *Pollux* IV, 142. Statue de ce S. velu, V. *Ficoroni*, GEMMÆ TB. 26 et s. dans l'ouvrage au graffito *Gerhard* ANT. BILDW. 56, 2. 3. rampant sur la terre. Sur des vases auprès de Bacchus, *Laborde* II, 39. *Hirt*, 22, 2. ; il porte ici bien évidemment le *χορταῖος χιτῶν δασὺς* de Silène, *Pollux*, IV, 118. Cf. ETRUSKEN, II. p. 215. On distingue aussi sur les vases la *νεβρίς μαλλοῖς στεφομένη*, une peau de chevreuil muni de touffes de laine. Sur les *ἀμφίμαλλοι* (*Ælien* V. H. III, 40.) et les *μαλλωτοὶ χιτῶνες* des processions bacchiques, *Boettiger* ARCHAEOL. DER MAHL. p. 200.

d. *Pans.*

1 § 393. La famille de Pan, des Pans, des Panisques qui, dans la mythologie ancienne, représente symboliquement le charme secret et la mystérieuse obscurité des bois solitaires, occupe dans le monde animal un degré encore moins élevé
2 que les Satyres. Nous trouvons, il est vrai et précisément en Arcadie, patrie originaire des Pans, une espèce de figure humaine que la flûte pastorale (*σύριγξ*), la houlette (*λαγωβόλον, καλαῦροψ*), la chevelure crépue et une queue à l'état rudimentaire, désignent seuls comme appartenant à
3 la grande famille des Pans. Cette figure est la plus commune sur des monnaies et des vases peints des meilleurs temps de l'art ; mais dans

la suite, l'école de Praxitèle introduisit vraisem-
blablement l'usage de représenter constamment
les Pans et Panisques avec des pieds de chèvre, des
cornes et un nez épaté. C'est cette forme qu'a revê- 4
tue Pan comme gai et folâtre joueur de flûte et dan-
seur (σκιρτητής), comme le plaisant bouffon du cycle
et du thiase bacchique, l'amant que rien ne peut
rebuter des Nymphes, mais aussi comme maître
de flûte du jeune Olympus.—L'art grec affection-
nait beaucoup cette idéalisation, cette union de la
tendre beauté de la jeunesse et de la grossièreté et
sauvage nature de la vie des bois. On ne peut 5
rien voir de plus naïvement conçu que les grou-
pes dans lesquels un Panisque bienfaisant retire à
un Satyre (dont la famille se permet toute espèce
de plaisanterie avec les Pans à cause de sa su-
périorité naturelle) l'épine qu'il a dans le pied.
Pan, comme démon ou symbole de l'obscénité 6
mystérieuse et profonde et de l'effroi panique,
est aussi l'adversaire vaillant et victorieux des
ennemis; la bataille de Marathon fournit aux
Athéniens l'occasion de le représenter chargé de
trophées Paisible joueur de flûte, Pan habite les 7
grottes des rochers qui lui sont consacrées (pa-
nées), on trouve souvent sa figure taillée dans le
roc vif au milieu de gracieuses et élégantes Nym-
phes. Ce fut par une méprise tardive, très-com-
mune il est vrai, que l'antique dieu révéré des
pasteurs (Πάων, PASTOR) fut métamorphosé en un
démon panthéiste, et sa flûte pastorale, simple et
grossière, en une sphère harmonique.

2. V. les monnaies d'Arcadie dans *Pellerin* REC. I. pl. 21. *Landon* PL. 43. G. M. 286. § 133. 2. Figure semblable sur des monnaies de Pandosie, N. BRIT. 3, 26. de Messine (avec le lièvre), *Eckhel* SYLL. I. TB. 2, 10., de Pella aussi, M. S.CLEM. 30, 321. Sur des M. de Paneas, on voit également Pan sous la figure humaine, comme joueur de flûte. La tête des monnaies d'Antigone Gonnatas et de Pantigapée est déjà chargée, mais conserve cependant encore l'air de la jeunesse. Vase peint dans les VOY. DE WALPOLE pl. 8. *Millingen* UN. MON. 1. pl. A.

3. Statues L. 506. V. BORGHES. PORT. I. BOUILL. I, 53, 1. *Clarac* PL. 325.; *Wicar* III, 40.; au Muséum Britannique et ailleurs. Sur les vases peints de l'Apulie et de la Lucanie Pan est souvent représenté, sur les vases de Volci au contraire très-rarement. Masque grandiose de Pan barbu en terre cuite et en marbre.

4. Comme danseur (*χορευτὴς τελεώτατος θεῶν* *Pindare*, FR. 67. bh.), il figure souvent dans des bacchanales, où son pied frappe la ciste mystique, PCI. IV, 22. V, 7.; L. 421. *Clarac*, PL. 128.; AMALTH. III. p. 247. (le fragment fig. dans les M. I. X. de *R. Rochette* doit être restauré d'après cette indication). Un Satyre fait la même chose BOUILL. III, 70. Pan arrachant les vêtements d'une *Nymphe*, ou d'une Hermaphrodite (comme dans un groupe de la ville Aldobrandini), PCI. I, 50. *Gerhard*, BESCHR. ROMS II, 11. p. 168. Groupes semblables, mais avec un Silène, BULL. D. INST. 1830 p. 76. Pan jouant de la cithare devant un Hermès, sur une plaque d'argent, ANT. ERC. V. p. 269. Les Nymphes agaçant le Pan aux cuisses de taureau (*Homère*, H. 19.). Bas-relief, *Gerh.* ANT. BILDW. 45. M. BORB. VII, 9. Pan avec *Olympos* (*Plin.* XXXVI, 48.) dans un groupe de la Villa Ludovisi, *Maffei*, RACC. 64.; groupe de Florence, G. DI FIR. ST. 12. Cf. 73.; de la Villa Albani et autres; il faut restaurer ainsi la statue AUG. 81. Peinture murale PITT. ERC. III, 19. Dans un autre groupe, 1, 8, 9. Olympos et Marsyas (Cf. § 368, 4. *Paus.* X. 30.) sont groupés avec Achille et Chiron, comme dans les groupes de statues inappréciables, *Plin.* XXXVI, 4, 8., sauf qu'ici Pan est l'instituteur. Sur Olympos *Philostr.* I, 20, 21. Pan luttant avec Olympos, symplegma d'Héliodore, *Plin.* Combat avec une chèvre, PITT. ERC. II, 42.; gemmes, M. FLOR. I, 89, 1–3. Accouplement avec une chèvre semblable dans un groupe de marbre, NEAPELS ANT. p. 461.

5. Groupe du Louvre 290. V. BORGH. 4, 12. *Clarac* PL. 297.; *Millin*. P. GR. 37. Cf. le groupe PCI. I, 49., *Théocrite* IV, 54. et l'épigramme sur le Satyre auquel la souffrance arrache des cris plaintifs, *Brunck*. ANAL. III. p. 106. Jeux des Satyres avec les Pans, *Gualtani* M. I. 1786. p. XXXII.

6. Pan portant des trophées (ANTHOL. PAL. PLAN. 259.), statue trouvée à Athènes, par allusion à la bataille de Marathon, *Wilkins* M. GRÆCIA. c. V. VIGN. Comme ὑπασπιστής de Bacchus. *Zoëga* 75.

7. Pan avec la flûte pastorale et le rhyton, assis au-dessus de sa grotte, devant laquelle Cécrops et sa fille (ou Hermès et les Nymphes) reçoivent une procession conduisant la victime destinée à être offerte en offrande, bas-relief athénien, M. WORSL. I, 9. Bas-relief d'Athènes dont le sujet se rapproche de celui-ci, *Paciaudi* MON. PEL. I. p. 207. G. M. 527. C. I. 455., avec Pan et les Nymphes que conduit un jeune homme, et parmi celles-ci, les déesses d'Eleusis et l'écuyer Simon (selon l'explication donnée par *Hirt*, GESCH. DER. KUNST. p. 191.). Pan avec des jambes humaines, tenant la flûte pastorale, assis au-dessus de l'entrée d'une grotte, dans laquelle la grande mère et les Nymphes (Cf. *Pind*. p. III, 78.) reçoivent également une procession, sur le bas-relief de Paros, *Stuart*, IV, 6, 5. — Panisques comme valets des sacrifices, *Tischb*. II, 40.

8. Gemmes dans *Hirt*, 21. 5.

e. *Figures de femmes.*

§ 394. Sous un aspect moins varié apparaissent, 1 dans le monde des symboles de l'antiquité, les figures de femme à la tête desquelles se place la gracieuse Ariadne, florissante, couronnée de lierre et souvent revêtue de riches draperies, l'amante de Bacchus qu'il n'était pas toujours facile de distinguer de Cora. Le délire enthousiaste, les 2 cheveux dénoués, la tête rejetée en arrière des *Ménades* (Thyades, Clodones, Mimallones, Bassarides, qui toutes se confondent), avec thyrses, 3

épées, serpents, nébrides déchirées, tympanums, vêtements dénoués et flottant aux vents, les distinguent suffisamment des *Nymphes*, qui n'ont rien d'inspiré, et des *Satyresses* également rarement figurées. L'art a adopté un type constant et favori pour ces figures, parmi lesquelles il est facile de distinguer les créations des beaux temps de l'art des représentations figurées des temps postérieurs, dont les vêtements sont encore plus transparents et les mouvements plus désordonnés.
4 On voit quelquefois des Ménades épuisées par le délire bachique, enveloppées dans les replis des
5 reptiles, dormir d'un profond sommeil. Il n'est pas aisé de ne pas confondre les Ménades proprement dites avec les personnifications des plaisirs, des fêtes, de la gaîté, de la poésie et de la musique bachiques, personnifications que les peintures des vases nous apprennent à connaître au moyen des noms écrits qui accompagnent ces figures; et finalement, l'art grec, pour lequel l'apparition de ces êtres est devenue le sujet aimable d'un monde démoniaque, ne permettrait pas que nous établissions ici, chemin faisant, une distinction entre les figures idéales et les figures réelles.

1. Plus haut § 390. 3. La statue PCI. I, 45., et la belle tête du Capitole, *Winck.* M. I. 55. (Leucothée selon *Winck.* Une tête de Bacchus pour *Visconti* et les éditeurs de *Winck.* IV. p. 308.) appartiennent-elles à une Ariadne? — Ariadne abandonnée § 418, 1.

2. Nymphes § 409. SATYRA ET SILENA (un nez épaté) Lucrèce. Belle tête d'une Satyresse (?) ST. DI S. MARCO II, 30.; figures riantes fréquemment répétées sur des gemmes. Une Satyresse jouant avec un enfant de Satyre. M. FLOR. I, 90,

2. *Panin* jouant de la flûte, M. FLOR. I, 93, 1.; avec Priape sur une gemme *Lipp.* SUPPL. 291. *Hirt*, 21, 3.; sujet obscène qui se trouve reproduit sur un sarcophage bacchique, NEAPELS ANT. p. 459. Bronze, GORI M. ETR. I, 64.

3. Belle tête de Bacchante, *Eckhel* P. GR. 25. et ailleurs sur maintes gemmes. Des figures souvent répétées, qui appartiennent à la plus belle époque de l'art grec, ce sont la *χιμαιροφόνος* § 126, 2. (de Scopas) et la figure faisant pendant à la précédente, Coll. du Louvre 283. *Clarac* PL. 135.; Cf. V. BORGH. 2, 14. M. FLOR. III, 56.; M. CHIAR. 36. (§ 380, 3.); les THYADES ET CARYATIDES mentionnés § 365. p. 531.; les gemmes *Lipp.* I, 184 et autres. Traitée avec plus de liberté et exécutée dans un style moins sévère, comme danseuse à demi-nue, dans le bas-relief du L. 381. *Clarac* PL. 140., qui rappelle le tableau d'Herculanum § 212, 6. et dans maint autre sarcophage § 396, 2. Les Ménades se blessent elles-mêmes dans leurs fureurs bacchiques; une figure semblable sur des gemmes est nommée dans *Lippert* et *Tassie* Callirrhoë. Il existe un grand nombre de répétitions de la Ménade à demi-nue, agenouillée, en extase sur un autel, qui tient dans ses mains élevées une Athéné jouant de la flûte, sur le bas-relief du Louvre 200. BOUILL. I, 75. *Clarac*, PL. 135. et sur des gemmes, *Lipp.* I, 194 et s. SUPPL. 242. 277. M. FLOR. I, 88, 7. 9.; on voit aussi une Bacchante calme et tranquille, *Lipp.* II, 152., avec la même idole dans la main. Ménade sur une panthère, et Bacchus sur un âne conduit par Silène, M. FLOR. I, 91. Ménades portées sur les flots écumants de la mer, par un taureau bacchique, G. DI FIR. GEMME. 9, 2. et souvent appuyées sur une panthère marine, PITT. ERC. III, 17.

4. Ménade épuisée de fatigue et se reposant (Cf. *Plut.* MUL. VIRT. Φωκίδες), dans laquelle on a vu une Nymphe endormie PCI. III, 43. G. M. 56, 325. Figure de Ménade semblable dans le bas-relief de la G. GIUST. II, 104.; peut-être bien aussi la figure dans les M. I. 5. de Raoul-Rochette (Thétis selon lui), quoique parmi les Erinnies endormies qui entourent Oreste il existe déjà une figure tout-à-fait semblable. Les gemmes nous offrent fréquemment une figure de femme couchée, que l'on voit par derrière nue jusqu'aux cuisses, et dont le dos flexible forme une ligne sinueuse très-agréable, par exemple *Guatt.* M. I.

1785. p. LXXIII. *Lipp.* I, 183. M. FLOR. I, 92, 6. La même figure allaitant un loup (MARLBOR. 50.), sujet qui se trouve expliqué dans *Eurip.* BACCH. 692. Les Ménades expriment aussi le lait de leur poitrine gonflée, dans des rhythons bacchiques, M. FLOR. I, 48, 10. *Lipp.* III, 165.

5. Comme femmes bacchiques apparaissent Θαλία, Γαλήνη, Εὐδία (la μελιτόεσσα Εὐδια de Pindare, que je suis tenté de préférer à l'Εὐοῖα de *Visconti*, HIST. DE L'INST. III. p. 41.). Εἰρήνη, Οπώρα (avec des fruits), Οἰνονόη; V. *Tischb.* II. 44. (Cf. 50.); *Millingen* COGH. 19.; *Laborde* 65. (Cf. *Millin* VASES I, 5.). Cf. *Welcker* AD PHILOSTR. p. 213. Χορείας, NEAPELS ANT. p. 365. *Paus.* II, 20. Διώνη comme prêtresse de Bacchus, NEAP. ANT. p. 363., auprès d'une Μαινάς. Καπηλη, semblable à la COPA de Virgile, surprise par des Satyres égayés par le vin, *Laborde* 64. *R. Rochette* JOURNAL DES SAV. 1826. p. 95 et s. Sur des vases de Volci, on trouve aussi les noms de Φανόπη, Ερι-φυλλὶς donnés à des Ménades. La Κωμῳδία comme chant de Comos, § 373, 3.; comme comédie de Bacchus avec un masque, chaussée par un Satyre, tableau de Pompée, M. BORB. III, 4. Cf. *Becchi.* La Γραγῳδία sur un vase, V. *Gerhard*, HYP. ROEM. STUDIEN. p. 139. *Welcker*, NACHTRAG. p. 236. Cf. *R. Rochette* JOURN. DES SAV. 1826. p. 89. On doit peut-être reconnaître ici *Telète* (à côté d'Orphée, *Paus.* IX, 30, 3.), elle est figurée sur un bas-relief d'Astron en Laconie, ANN. D. INST. I. p. 132. TV. C. I. Cf. III, p. 144. Mais la jeune fille ailée qui tient le bâton héraldique au milieu d'un cortège bacchique, *Gerh.* ANT. BILDW. 48, ou avec des pampres, IMPR. D. INST. II, 14., serait peut-être mieux nommée *Hosia* d'après *Eurip.* BACCH. 367. Sur Methé § 389, 9. *Welcker* AD PHILOSTR. p. 212. *Mystis*, ZEITSCHR. I. p. 508.

f. *Centaures.*

1 § 395. Nous compléterons la série de ces êtres mythologiques par les Centaures, qui, par leur grossièreté sans frein dans laquelle se manifeste le naturel de la vie animale, étaient tout-à-fait propres à entrer dans le cycle de Bacchus; le rôle

qu'ils jouent dans la mythologie héroïque est
d'ailleurs caractérisé par leur amour du vin. Dans 2
les temps primitifs on les représentait avec les
formes du corps humain par-devant, se terminant
derrière en un corps de cheval; mais ensuite,
depuis Phidias environ, on fondit plus heureuse-
ment les membres de l'un avec les membres de
l'autre, en plaçant sur le ventre et la poitrine du
cheval la partie antérieure du corps humain, qui,
par les traits de la figure, les oreilles pointues
et les cheveux crépus, trahit les liens de parenté
qui l'unissent à la famille des Satyres; dans les
figures de femmes, au contraire (les Centaures-
ses), la partie supérieure du corps humain se
rapprochait davantage des figures de Nymphes,
et se distinguait par des formes ravissantes. C'est 3
ainsi qu'un certain nombre de chefs-d'œuvre de
l'art nous représentent ces êtres bizarres dans
l'origine, élevés plus tard jusqu'à former une
unité parfaite, dans un agréable contraste, tan-
tôt comme le noble symbole de la force héroïque,
tantôt comme soumis à la puissance de Bacchus,
le plus souvent réduits au rôle de patients et mal-
traités, mais quelquefois aussi avec un air de di-
gnité dans la personne de Chiron, le précepteur
des héros.

1. Les Centaures sont principalement les vieux chasseurs de buffles de l'époque pélagique (les ταυροκαθάψια thessaliennes fournissent l'explication du mythe); à cela se mêle le souvenir des effets de l'introduction du vin. Centaures comme Thiasotes dionysiaques, *Boettiger* VASENGEM, 1, 3. p. 87. Sur un vase on voit un Centaure porter un arbre

orné de tænia et de tablettes à figures humaines, une espèce d'*αἰώρα*, OSCILLA, *Tisch.* I, 42. Ils figurent souvent dans les pompes dionysiaques, surtout comme bêtes de trait, PCI. V, 11.

2. La plus ancienne figure (qu'avait aussi la Jument ausonnienne, *Ælien* V. H. IX, 16.), sur le coffre de Cypselus (*Paus.* V, 19, 2.); sur des vases de Clusium (*Dorow* VOY. pl. 1. 4); les bas-reliefs d'Assos, § 257, 2. où les Centaures font la chasse aux bêtes sauvages; le bronze dans *Gori*, M. ETR. I, 65, 3. constamment sur les vases de Volci, *Micali*, TV. 95., sur des gemmes aussi, M. FLOR. II, 39, 1. *Callistr.* 12. décrit la dernière manière; *Lucien*, Zeuxis (§ 139, 1.), remarque surtout les *ὦτα σατυρώδη* des Centaures. — Centauresses allaitant, comme dans Zeuxis et dans l'agréable tableau de *Philostr.* 11, 3., sur des bas-reliefs bacchiques, BOUILL. III, 39, 1. 43, 2. 4. (L. 472. 765. *Clarac*, PL. 150. 147.), sur des gemmes, M. FLOR. I, 92, 5. Deux Centaures et une Centauresse endormie, ST. DI S. MARCO II, 32. Centaures surpris par des Satyres dans une pompe bacchique, PCI. IV, 21. *Gerhard*, BESCHR. ROMS. II, 11. p. 199. Groupes ravissants de Centaures, de Ménades, de Centauresses et de Bacchantes, parmi les tableaux d'Herculanum, § 212, 6. M. BORB. III, 20. 21.

3. Centaure Borghèse au Louvre, 134., fini avec beaucoup de soin (la tête est semblable à celle du Laocoon), avec un Erôs bacchique sur le dos. V. BORGH. 9, 1. M. ROY. II, 11. BOUILL. I, 64. *Clarac*, PL. 277. Cette statue répond au plus ancien Centaure des deux Centaures d'Aristeas et Papias, § 205, 1.

Centaures assistant à la noce de Pirithoüs (tableau d'Hippys, *Athen.* XI. 474.), du Théséum, du Parthénon, à Phigalie § 118. 119. Vase peint, *Hancarv.* III, 81. *Tischb.* I, 11. *Millingen* COGH. 35, 40. DIV. 8. (mise à mort de Cœneus, Cf. § 120, 3.). PITT. ERC. 1, 2. M. BORB. V, 4. (Cœneus domptant Eurytion, semblable au groupe du T. d'Olympie § 120, 2.). Combats avec Hercule, § 416.

4. Chiron comme Rhizotome, sur le mont Pélion G. M. 153, 554. près de Pelée et d'Achille § 419. — Combats de panthères et de centaures § 325, 4. Combats de lions, peinture murale. M. BORB. III, 51.

g. *Thiase de Bacchus en général.*

§ 396. Il faut considérer sous des aspects très- 1
différents, les processions, fêtes, triomphes et pompes dionysiaques que composent toutes ces figures sur les monuments de l'art antique. Tan- 2
tôt en effet nous devons y voir comme des créations de pure fantaisie, à peu près comme les Ménades à la fête triétérique sur le Parnasse croyaient voir les Satyres et écouter leur musique, représentations idéales de l'extase bacchique à tous ses degrés; 3
tantôt au contraire des scènes des fêtes dionysiaques, qui partout en Grèce se trouvaient liées à des mascarades de diverse nature, surtout à des représentations de Bacchus et de ses thiasotes, fêtes qui furent exécutées à la cour des monarques macédoniens, aussi bien qu'à Alexandrie, avec un luxe inouï et extravagant. L'art tout natu- 4
rellement tenait moins à représenter les scènes du culte qui se passaient dans l'enceinte du temple, et les sujets mystiques, dont il est difficile de trouver aujourd'hui des exemples, qu'à employer la matière beaucoup plus favorable que les cérémonies publiques et Comos ivre et bruyant lui offraient. Tandis que le sujet le plus fréquemment répété sur les bas-reliefs est celui de la pompe dionysiaque, où le dieu est traîné sur un char qu'accompagne la Comédie, ou tout au moins son masque : on voit au contraire sur d'innombrables vases peints, et surtout sur les plus récents, Comus tantôt conduit par des jeunes gens,

revêtu du costume ordinaire, avec des couronnes, des flambeaux, des joueuses de flûte, marchant ou dansant, mais tantôt aussi un des comastes, avec le costume de Satyre, consistant en un masque et en une ceinture, et sous ce déguisement conduit comme Bacchus par ses compagnons qui
7 dansent autour de lui. Nous voyons enfin les Scurres ou Phlyaques assister à des processions et pompes semblables, avec leurs masques bizarres, leurs robes et leurs culottes de diverses couleurs et bourrées, et leurs signes phalliques, travestir les scènes mythologiques dans des représentations scéniques régulières; et grâce à eux nous voyons passer devant nos yeux tous les per-
8 sonnages de la comédie des temps primitifs. Cependant il ne faut pas voir dans tous les masques qui figurent dans les ouvrages de l'art du cycle de Bacchus, seulement des allusions et des symboles du drame, mais bien encore des objets de vénération, des représentations en abrégé du dieu et de tous ses compagnons, et avec les cistes mystiques, qui n'étaient jamais considérées qu'avec une respectueuse crainte, les ustensiles les plus significatifs du culte de Bacchus.

2. *Macr.* S. I, 18. Compositions semblables en relief, sur plusieurs urnes, comme les magnifiques urnes Borghèses de la Coll. du L. 711. V. Borgh. 2, 10. Bouill. I, 76. *Clarac*, pl. 131. (sur l'ordre véritable de la composition *Welcker* Ann. d. Inst. v. p. 159.); PCI. IV, 19 et s., 29 aussi. (selon *Zoëga*, images revêtues du costume bacchique de l'Amour croissant. Cap. IV, 58.; M. Borb. III, 40; VII, 24.; *Zoëga*, 83, 84.; Brit. M. I, 7.

3. Οἱ ἄγοντες (τὸν Δ.) ἐπὶ τῆς ἁμάξης διὰ μέσης τῆς ἀγο-

ρᾶς οἰνωμένον, *Athen.* x. 428 e. Ὥσπερ Διονυσίοισιν οὑπὶ τῶν ξύλων, *Hermippe* dans les SCHOL. d'*Aristoph.* AVES. 1563. Cf. § 389. 7. Une barque placée sur un char, et sur cette barque le vieux B. avec des joueuses de flûte et des Satyres, *Panofka*, VASI DI PREMIO. 4 b. A la pompe de Ptolémée II (§ 148. 3.) on voyait Silène, des Satyres en grande quantité, Eniautos, Penteteris, les Heures, Bacchus sous une voûte de feuillage ou σκιάς (comme aussi à Athen. Photius, S. V.), Mimallones, Bassaræ, Lydæ, Nisa, la chambre nuptiale de Sémélé, des Nymphes, Mercure, Bacchus monté sur un éléphant comme vainqueur de l'Inde, avec un Satyre comme conducteur de l'animal, expédition guerrière de Bacchus, Indiennes, Æthiopiens qui apportent les tributs de l'Inde, ensuite B. protégé par Rhéa contre la colère de Junon, Priape auprès de lui, etc. Cf. *Schwarz*, UEBER EINE BACCHISCHE POMPA, OPUSCULA. p. 95. Une belle esclave représente B. à Athènes, *Plut.* NIC. 3.

4. Consécration d'un enfant dans les τελεταὶ bacchiques, réception du παῖς ἀφ' ἑστίας (à Eleusis C. I. 393.) figurée peut-être sur le vase peint. *Gerh.* ANT. BILDW. 51. Sacrifices et offrandes bacchiques de chèvres, sur des gemmes, M. FLOR. I, 89, 9. Sacrifices champêtres de chèvres à B. Phales, PITT. DI ERC. IV, 45 et s.

5. V. PCI. IV, 22. V, 7. (avec la Comédie sur le char, Cf. cependant *Gerhard* BESCHR. ROMS. II, 11. p. 152.); CAP. IV, 47. 63.; *Cavaceppi*, RACC. II, 58. (chez Landsdown); WOBURN. MARB. 12. Sur les clochettes dont les Bacchantes sont fort souvent couvertes (PCI. IV, 20. CAP. IV. 49.). V. entr'autres *Catulle* 64, 262. — Les Bacchanales qui forment les compositions les plus considérables sur des gemmes, sont pour la plupart de travail moderne, comme LE CACHET DE MICHEL-ANGE (*Mariette* II, 47. *Lipp.* I, 350. HIST. DE L'ACAD. DES INSCR. I. p. 270.), vraisemblablement de Maria da Pescia; le bas-relief L. 763. *Clarac*, PL. 138. est du même genre. La danse sur l'outre des Ascolies sur des gemmes, *Raponi*, TV. 11, 14. *Tassie* PL. 29, 4867. *Koehler* DESCR. D'UN CAMÉE DU CAB. FARNÈSE. 1810.

6. Κωμάζοντες *Tischb.* I, 50. II, 41. III, 17. IV, 33. *Millin.* I, 17. 27. II, 42. *Laborde*, I, 32. Les vases de Volci désignent des comastes semblables plus précisément que Κώμαρχος, Τέλης (Cf. Phanes, *Paus.* II, 7, 6.), Ἐλέδημος (Cf.

Androdamas, *Paus.* ubi suprà.). Convives bacchiques, *Winck.* M. I. 200. *Millin.* I, 38. *Boettiger* GLANAGE 38. Couronnement du meilleur buveur *Tischb.* II, 33. Déguisement en Satyre *Tischb.* I, 37. 39. 40. 41. *Millin.* II, 17. Cf. *Denys d'Halicar.* VII, 72. B. comme acteur de la pompe *Tischb.* I, 36.; (sur un âne) II, 42. D. sur le trône, autour duquel dansent des Satyres et des Bacchantes, *Tischb.* II, 46. *Maisonn.* 22. (§ 394, 5.), *ἄντρον* dionysiaque, *Tischb.* I, 32. Cf. *Porphyre* DE ANTRO NYMPH. 20. *Creuzer* SYMB. pl. 8. (où le lièvre doit être considéré comme animal aphrodysiaque). Amour de B. et d'Ariadne, sujet d'un ballet syracusain dans le symposion 9. de Xénophon.

7. Un phlyaque semblable comme canephore bacchique, *Teschb.* I, 41. Jupiter chez Alcmène § 357, 5., Dédale et Arès § 373. 3., Procruste, *Millingen* DIV. 46., Taras ou Arion, *Tischb.* IV, 57., Hercule et des Cercops § 415. Cf. *Boettiger*, IDEEN. p. 190 et s. *Grysar* DE DOR. COMOEDIA. p. 45. SQQ. On peut aussi nommer ces histrions GERRONES; ils ont reçu vraisemblablement ce nom de leurs phallus, *γέῤῥοις Ναξίοις* dans Epicharme (*Schaefer* APPAR. IN DEMOSTH. V. p. 579.).

8. La soi-disant COUPE DES PTOLÉMÉES § 318. 5. G. M. 273. *Clarac* PL. 127., offre la réunion la plus complète de meubles et de masques bacchiques. Masques tragiques et satyriques, placés sur des autels, à la coupe en argent de Bologne, M. I. D. INST. 45. ANN. IV. p. 304. Cf. § 350. 3. Masques d'une beauté extraordinaire, aux grands cratères § 301. 2, 1. *Zoëga* BASS. 17. CISTÆ, PLENÆ TACITA FORMIDINE (*Valerius.* FL. II, 267.) surtout sur les cistophores, Cf. *Stieglitz* ARCH. UNTERH. II. p. 197.

2. *Cycle de l'Amour* ou *Erôs.*

1 § 397. Si dans les simulacres du culte, Erôs était représenté sous la figure d'un enfant d'une beauté achevée et d'une grâce de mouvements inimitables (§ 128, 3.) et si cette manière de représenter l'amour est la plus ordinaire dans les
2 statues isolées de ce dieu, encore aujourd'hui exis-

tantes ; cela n'empêche pas que l'art, à une époque
postérieure, inspiré par la poésie anacréontique
folâtre et oiseuse et par les jeux épigrammatiques
de l'anthologie, n'ait de préférence adopté les for-
mes enfantines pour les figures d'Erôs. Dans les 3
imitations d'un original célèbre, l'Amour, jeune
enfant dont le développement n'est pas achevé,
aux formes sveltes et élancées, plein de vivacité
et de bonne humeur, est soigneusement occupé
à tendre les cordes de son arc; on le trouve figuré 4
sous des traits semblables sur des vases peints,
partout pour désigner les rapports amoureux. Sur 5
d'innombrables bas-reliefs et gemmes, Erôs sous
la figure d'un enfant aux formes arrondies, po-
telées et fleuries, mais qui ne sont jamais assez
molles pour affecter l'œil d'une manière désagréa-
bel, et de nombreux Erotes souillent, brisent les
insignes et les attributs de tous les dieux, gagnent
par leurs flatteries les animaux les plus sauvages,
et s'en servent soit pour montures, soit pour bêtes
de somme, se promènent audacieusement et avec
une espèce d'effronterie au milieu de la troupe
des monstres marins, imitent ou contrefont en
riant toutes les occupations humaines, et dans ces
compositions l'art finalement dégénère en un jeu
et perd toute son importance; les personnifications 6
figurées si multipliées du dieu de l'amour se
trouvent encore augmentées de tous les enfants
véritables auxquels on donnait les emblèmes, le
costume et l'attitude d'Erôs. *Pothos* et *Imeros*, le 7
désir et la grâce, modifications de la même idée,

sont représentées sous des figures semblables et groupées ingénieusement avec le dieu lui-même.
8 On voit Erôs et Anteros former un même groupe, d'une manière encore plus significative, Anteros est le démon de l'amour malheureux et qui
9 venge l'amour méprisé. Dans une autre classe nombreuse et importante de monuments (formée tout entière des sujets empruntés à une fable allégorique née dans l'origine probablement des mystères orphiques), Erôs est associé à *Psyché,* à l'âme en un mot, qui apparaît avec des ailes de papillon, ou même comme papillon, sous une forme concrète. Les monuments de l'art semblent représenter ce mythe dans ses traits principaux d'une manière plus originale et plus ingénieuse que dans le récit d'Appulée tissu sur la trame de la fable de Milet; on peut dire même que l'idée d'un Erôs appelant l'âme à une destinée plus élevée et à une récompense future, et la conduisant à travers la vie et la mort, n'est pas demeurée tout-à-fait étrangère à l'art.

1. L'Amour de Naples et le *torso de Centocelle* § 128. 3. Cf. *Gerhard*, Beschr. Roms. ii, 11. p. 167. Il faut voir aussi un A. dans le prétendu génie V. Borgh. 9, 11. Bouill. iii, 10, 2. Cf. *Winck*. (qui l'estime beaucoup trop) iv, 81. 141. Le prétendu Adonis (Apollon)? PCI. ii, 32. M. Franc. iii, 3. Bouill. ii, 12. est-il aussi un Amour? — Les ailes comptent au nombre des attributs nécessaires de l'Amour, il les avait déjà avant Anacréon. (Fr. 107. *Woss* Mythol. br. 11, iv.)

2. *Klotz* ueber den nutzen, etc. p. 198. offre une revue très-riche de jeux folâtres semblables. D'après des épigrammes de l'anthologie *Heyne* commentatt. Soc. Gott. x. p. 92. Alcibiade avait un Amour brandissant le foudre,

sur son bouclier, *Athen.* XII, 534. — Une tête ailée du petit Amour, sur des monnaies d'Antiochus VII. *Mionnet* DESCR. V. p. 75. Semblable sur des monnaies de la G. EGNATIA.

3. E. tendant l'arc. M. CAP. III, 24. NAP. I, 63. BOUILL. I, 19. FRANÇ. II, 7. *Winck.* VI, 6.; ST. DI S. MARCO, II, 21.; G. GIUST. 27-28. M. WORSL. I, III, 13.; BOUILL. III. 11, 1. 3. d'après Lysippe?

4. On voit sur des vases peints E. avec un lecythus, par exemple arrosant grâcieusement Io (Χάριτες γλυκὺ χεῦαν ἔλαιον *Brunk.* ANAL. I. p. 480.), *Millingen* COGH. 46. Cf. DIV. 42., plus ordinairement avec une tænia, comme signe d'un καλός, § 344. 4. (bandelette des mystères, selon *Gerhard*. ANT. BILDW. 53, 3. 4.); aussi avec le cerceau, κρίκος, τροχός, et le bâton comme jeu d'enfant, par exemple sur le vase § 369. 2. *R. Rochette*, M. I. PL. 44, 1. (comme Ganymède *Maisonn.* 30.); souvent aussi avec la lyre.

5. *Jeux des Amours*, παίζοντες Ἔρωτες, *Xenoph.* EPH. I, 10. Avec les insignes des dieux M. CAP. IV, 30. (ANTHOL. PAL. PLAN. 214. SQ.). Brisant le foudre de Jupiter, gemmes *Wicar* IV, 48. Avec le sceptre de Jupiter et l'épée de Mars, beau bas-relief à S. Maria de Miracoli à Venise, un autre à Ravenne. Cf. § 362. 5. (trône de Neptune), 401, 1. (de Cronos), 375. 6. (d'Aphrodite), 416. 7. (Hercule). Erôs sur une chèvre, comme le petit Jupiter, monnaie de la G. FONTEIA. Apaisant le lion au son de la cithare, gemme avec le nom de Protarchus, G. DI FIR. GEMME. 2, 1.; avec le nom de Tryphon, *Jonge* NOTICE. p. 148. Cf. la monnaie de *Tomi* M. I. D. INST. 57. B. 9. MARMOREA LEÆNA ALIGERIQUE LUDENTES CUM EA CUPIDINES, *Plin.* Ouvrage d'Archesilas; à Dresde. 262. AUG. 73. Amours dans un pays rocailleux garottant des lions, mosaïque, M. BORB. VII, 61., qui offre quelque rapport avec la M. CAP. IV, 19. Erôs sur un aigle, IMPR. D. INST. II, 47. Erôs dans une coquille de murex, *Millin.* M. I. 11, 18. Cf. § 384. 2., sur des hippocampes, M. KIRKER. 11, 13. E. avec le trident, sur un dauphin, figure d'un tableau, *Zahn* peinture murale. 8. Cf. § 384. 2. Erotes *bacchiques*, PCI. V, 13. Cf. § 208. 2. Erôs bacchique, avec un grand skyphos, sur un lion, mosaïque, M. BORB. VI, 62. Sur un centaure § 393. 3. E. sortant d'un repas, un autre por-

tant un flambeau ; un troisième comme lampodophore (ἀποκεκυφὼς ὥσπερ λυχνοφορῶν. *Aristoph.* LYS. 1003.). Gemme, *Winck.* M. I. 33. Cf. *Christie* PAINT. VAS. 3. Erotes, avec des coupes et autres objets de même nature, dansant, PITT. ERC. III, 34, 35. E. balancé par la παιδιὰ, vase peint. BULL. D. INST. 1829. p. 78. E. παίζων προσωπεῖον Ἡρακλεόυς πάμμεγα ἢ Τιτᾶνος περικείμενος, *Lucien*, ce dernier peut-être M. CAP. III, 40. Souvent semblable sur des gemmes. Des Amours et Psyché représentent le transport de la dépouille mortelle d'Hector, bas-relief L. 429. BOUILL. III, 45, 3. *Clarac*, PL. 190. E. vainqueur de *Ganymède* au jeu d'osselets, *Apollonius de Rhodes* III, 111. *Philostrate le Jeune* 8., dans une statue de Berlin, *Hirt* P. 219. *Levezow* AMALTH. I. p. 175., aussi selon *Hirt* AUG. 72. Erotes ramassant des fruits, *Philostr.* I, 6., dans des bas-reliefs d'une composition ingénieuse G. GIUST. II, 128. *Zoëga* 90. BOUILL. III, 46., et sur des gemmes, *Welcker* AD. PHILOSTR. p. 238. Comme artisan, PITT. ERC. I, 34–36. Chassant, PITT. ERC. I, 37. II, 43. V, 59.; bas-reliefs, BOUILL. III, 46. Surtout des lièvres et des lapins comme animaux aphrodisiaques, vases peints *Gerh.* ANT. BILDW. 56. *R. Rochette* M. I. PL. 42, 1. Cf. *Philostr.* 1, 6. p. 12. E. tenant un lièvre, sur des monnaies de Cyzique, M. I. D. INST. 57. B. 5. ANN. V. p. 272. Combattants du cirque, PCI. V, 38-40. ; CAP. IV, 48. ; G. GIUST. II, 109. L. 449. 463. BOUILL. III, 45. *Clarac*, PL. 190. Cf. SPARTIAN. *Æl. Ver.* 5. et les AGONES § 412. Conduisant des chars traînés par des gazelles, des chameaux et des sangliers, bas-relief, L. 225, 332. *Clarac*, PL. 162. Avec des lions, des panthères, des cygnes et autres animaux, peinture murale. M. BORB. VII, 5. Cf. VIII, 48. 49. *Zoëga* BASS. II. p. 184, s'est élevé avec raison contre la dénominatisn de *Génies* donnée à ces figures ailées. Un nid d'Amours, § 212. 6. WER KAUFT. LIEBESGOETTER (*Goethe*). « PITT. ERC. III, 7. NEAPELS ANT. p. 435. Erôs mis à la porte de l'amante et maltraité, *Millin.* P. GR. 62.

6. V. *Suet.* CALIG. 7. C'est ici la place très-probablement des Amours endormis, comme celui notamment qui dort sur une peau de lion, avec des armes déposées à côté, un lézard, des papillons, et jusqu'à des têtes de pavots, PCI. III, 44. ; BOUILL. III, 11, 2. ; G. DI FIR. ST. 63-66. ; *Gerh.* ANT. BILDW. 77, 2.

7. E., *Pothos* et *Himeros* de Scopas § 126. 3. Himeros une couronne sur la tête au milieu d'un entourage bacchique, *Maisonn.* 22. et Pothos, représenté ingénieusement comme joueur de flûte, *Tischb.* 11, 44. *Himeros*, avec des bandelettes, et deux Amours, avec une couronne et un lapereau, volant au-dessus de la mer, vase peint de Volci, M. I. d. Inst. 9.

8. E. avec *Anteros* (celui-là aux boucles dorées, et celui-ci aux boucles de cheveux noirs, selon *Eunap.* Jambl. p. 15. *Boiss.*) combattant pour une palme, *Paus.* vi, 23, 4., sur le bas-relief, *Hirt* 31, 3., plus souvent sur des gemmes, par ex. Impr. d. Inst. ii, 54. où se voit une Victoire à côté (deux Victoires et dix-huit Erotes à Tralles, Class. Journ. iv. p. 88.). E. ou Anteros, avec un coq de combat, *Tassie* 6952 et s. A côté d'un Hermès gymnastique, M. Worsl. ii, 7. Cf. *Boettiger* Alz. 1803. iv. *Schneider* et *Passow* dans le Lexicon. E. auprès d'Aphrodite § 382. 383., avec Silène, 392. 3., combattant avec Pan, *Welcker* Zeitschr. p. 475.

9. La fable de l'Amour et Psyché repose bien évidemment sur l'idée orphique qui voit dans le corps la prison de l'âme; suivant les croyances orphiques, en effet, l'âme passe sa vie sur la terre dans le souvenir d'une réunion pleine d'un bonheur ineffable avec Erôs dans les Æones antérieures; mais repoussée par lui, elle brûle d'une flamme inutile, en attendant que la mort les réunisse une seconde fois (dans *Appulée* vi. p. 130. l'Ocnus, avec l'âne boîteux des sombres demeures de l'enfer § 403. fait allusion aux mystères); une fois cela admis, il n'est pas nécessaire d'admettre deux Amours adversaires l'un de l'autre; le même Amour se montre tourmentant et consolateur; déjà Pausias désigne la nature plus douce de l'Amour, en remplaçant l'arc par la lyre, *Paus.* ii, 27, 3. Là seulement, où Psyché est tourmentée ou purifiée, se trouvent deux Amours agissant d'un commun accord, car les Erotes peuvent se multiplier aussi bien comme Génies malfaisants que comme dieux de l'Amour dans leurs jeux innocents. Cf. *Thorlacius* Prolus. i, 20. *Hirt*, Schriften der Berl. Akad. 1812. p. 1. *Lange* Schriften. i. p. 131. Les œuvres d'art qui commencent seulement à l'époque romaine (§ 208, 3.), montrent dans une longue suite de compositions Psyché maltraitée par l'amour, brûlée sous la forme d'un papillon, condamnée à des travaux pénibles, emprison-

née dans une chausse-trape (*Tassie* PL. 42. 7170.); puisant l'eau du Styx; plongée dans un sommeil causé par les eaux de ce fleuve (dans *Hirt* 32, 6.); éveillée par la musique de l'Amour, recevant des ailes de Mercure Psychopompos et des Amours enchaînés, réconciliée avec Aphrodite, assistant au banquet nuptial et au torus des fiançailles (gemme de *Tryphon* MARLBOR. I, 50.), embrassée par l'Amour dans le groupe aussi ingénieusement conçu qu'excellemment disposé (M. CAP. III, 22. FRANC. I, 4. BOUILL. I, 32. FLOR. 43. 44. *Wicar* II, 13.; à Dresde. 218. 234. AUG. 64. 65. Cf. *Tassie* PL. 43, 7181.). V. *Hirt*, ubi suprà et BILDERBUCH, pl. 32. *Creuzer* planches de la SYMB. p. 24 et s. Ps. agenouillée à côté de l'Amour, groupe. L. 496. V. BORGHES, 9, 9. BOUILL. III, 10, 5. *Clarac* PL. 265. Psyché à genoux. L. 387. V. BORGH. 3, 4. BOUILL. III, 11, 4. M. ROY. I, 13. *Clarac*, PL. 331.; à Florence (§ 127, 4.). E. Chassant au papillon (JOUEUR DE BALLON), BOUILL. III, 10, 6. (Le torso de Vienne devrait peut-être être restauré aussi selon cette idée.) Gemmes IMPR. D. INST. II, 45. Cf. 55. *Tassie* PL. 43. 7064. L'Amour labourant avec des papillons, *Tassie*, PL. 43, 7132.; sur un char traîné par des papillons (*Gori* GEMMÆ ASTR. I, 122.), comme ailleurs, Aphr. et E. par Psyché, M. BORB. IV, 39. *Tassie*, PL. 35, 3116. *Ariadne* traînée par Psyché, M. FLOR. I, 93, 2. *Wicar* 11, 12. M. BORB. IV, 39. Psyché prenant part à une pompe bacchique, bas-relief de sarcophage V. HALL. ALZ. 1833. INTELL. n. 5. Cf. § 403. 2. Psyché Némésis § 404.

Erôs navigue sur son carquois ou sur une urne funéraire, en guise de vaisseau vers l'Elysée, *Chrystie* PAINT. VAS. 7. *Lipp.* SUPPLEM. 439. *Tassie*, PL. 42.; sujet peut-être bien conçu dans des idées trop anacréontiques, *Amalth.* III. p. 182. L'Erôs céleste comme joueur de flûte (souvent sur des gemmes), sur la MON. MARCELLINÆ ED. C. PATIN. PATAV. 1688. 4., comme G. GIUSTIN. II, 107. *Zoëga* ABHANDL. pl. 4, 12. E.-Horus § 414.

1 § 398. Nous rapprochons de l'Amour les divinités qui représentent symboliquement l'union des sexes et la vie du mariage, comme l'*Hymen* qui n'est qu'un Erôs plus grand et plus sérieux,

et que des rapports étroits lient à *Comos*, le conducteur de la troupe joyeuse et délirante des compagnons de Bacchus. L'art amolli et recherché des 2
derniers temps se plut à multiplier les figures d'*Hermaphrodite* dans lesquelles il ne faut pas voir un symbole de la nature, mais uniquement une fantaisie d'artiste, quoiqu'il y eût aussi un hermaphrodite comme simulacre du culte. — Dans des œuvres d'art célèbres, l'Hermaphrodite est tantôt couché, en proie à un sommeil agité, tantôt debout et rougissant tout le premier de sa nature énigmatique, tantôt éventé pendant son sommeil par une troupe d'amours, ou considéré attentivement par des Satyres et des Pans émerveillés, ou bien dans un symplegma hardi avec un Satyre qui l'a pris pour une Nymphe et saisi de vive force. Les *Grâces*, divinités de la so- 3
ciabilité, qui ne sont pas sans rapport avec Aphrodite ou Vénus, furent primitivement représentées élégamment vêtues, ensuite plus légèrement, ou même dans un état de nudité complète; les mains de l'une dans l'autre et leurs bras passés autour du corps les caractérisent. *Ilithya* assiste quelque- 4
fois aux accouchements comme venant en aide à la nature, mais il est douteux cependant qu'il existe un type consacré et symbolique pour personnifier cette déesse.

1. L'*hymen* assiste à l'adultère de Mars, sur les bas-reliefs § 383. 2. A la noce d'Ariadne § 390. 3. Le jeune homme dont les traits ressemblent à ceux d'Erôs, auprès de Pâris § 384. 4. est peut-être bien aussi l'Hymen. Hym. dans une figure de bronze, avec des roses autour du

cou et un flambeau dans la main droite, de Sardes, BULL. D. INST. 1832. p. 170. Comus, tableau de nuit dans *Philostr*. 1, 2. (pour l'explication, *Pers*. V, 177.), aussi 1, 25. selon *Zoëga*, également BASS. 92. Cf. *Hirt*, p. 224. contrairement à cette opinion *Welcker* AD PHILOSTR. p. 202-215. Plus haut § 391, 6.

2. Hermaphrodite de Polyclès § 129, 2. *Heinrich* COMM. DE HERMAPHRODITIS. HAMB. 1805. *Boettiger* AMALTH. I. p. 352. Statues *couchées* sur une peau de lion M. FLOR. III, 40. *Wicar* II, 49. (semblable sur des lampes, *Bartoli* LUCERNÆ I, 8. *Passeri* 1, 8., où d'autres voient la nuit ou Omphale; aussi dans un travail en argent trouvé à Bernay); sur le matelas du Bernini L. 527. V. BORGHES. 6, 7. *Piranesi* ST. 14. BOUILL. I, 63. *Clarac* PL. 303.; sur un matelas antique L. 461. M. FRANC. IV, 4. BOUILL. III, 15. *Clarac*, PL. 303. Hermaphrodite *debout* (*Christodore* 102.) beau torse de la V. Panfili; avec un drap autour de la tête, un flambeau dans la main gauche, *Zahn* ORNAM. 100. Semblable dans le merveilleux bas-relief du palais Colonne, *Gerhard* ANT. BILDW. p. 118. *Osann* AMALTH. I. p. 342. Un autre, propriété de M. Hope. *Assis* sur des gemmes, *Tassie* PL. 31, 2509. IMPR. D. INST. II, 26. *Wicar*, II, 24., semblable à Ariadne surprise dans son sommeil, *Welcker* AD PHILOSTR. p. 297. V. aussi *Zoëga* BASS. 72.; PITT. ERC. V, 32-34. L'H. attaché à un arbre *Guatt*. M. I. 1785. pl. LXIX. SYMPLEGMA § 391. 4. f.; un Hermaphrodite ayant appartenu à un groupe semblable, à Venise. Un H., allaitant des loups (comme les Ménades, § 394, 4.), de la collection Blundel. Hermaphrodite conduisant des griffons et une panthère, précédé d'Erôs, *Tischb*. III, 21. Erôs comme Hermaphrodite figuré souvent sur des vases de la Pouille et de la Lucanie.

3. Sur le costume des Grâces § 340. 7. Représentations *plus anciennes* § 97. n. 15, 16. Cf. § 365. 5. Dans un costume plus léger (SOLUTIS ZONIS *Mitscherlich* AD HORAT. C. I, 30, 5.). Sur un tableau selon *Ogle* GEMMÆ. p. 167. La Χάριτες ἀφαρέες (*Euphorion* FRAGM. 66. *Meineke*) en *statues* L. 470. V. BORGHES. 4, 14. BOUILL. I, 22. *Clarac*, PL. 301.; au Vatican *Guattani* MEM. V. p. 115. BERSCHR. ROMS. II, 11. p. 97. PITT. ERC. III, 11. Comme simples personnifications de la *reconnaissance*, elles se trouvent souvent reproduites sur des tablettes vo-

tives, § 400. *Forcellini* LEX. S. V. GRATIÆ. Souvent sur des gemmes, M. WORSL. 11, 5. (Aglaia avec le chapeau de Vulcain.) Comme déesses de l'année, avec des pavots, des fleurs et des épis, sur un camée de la Coll. Imp. de Russie, *Koehler* DESCR. D'UN CAMÉE. 1810. pl. 1. (Cf. M. BORB. VIII, 3.) Les Grâces au milieu de Junon, Minerve et Tyché, *Ibid.* PL. 2. Cf. § 405. 2.

4. Ilithya présente à la naissance de Minerve, § 377. 2., de Bacchus, § 390. 2. Comme accoucheuse à genoux, statue de Miconus? M. I. D. INST. 44., selon *Welcker* dans les ANNALEN d'*Hecker* XXVII. p. 132. A Ægium portant une torche, au dire de *Pausanias* et d'après les monnaies. Une *Pharmachis* empêchant l'accouchement, sur une gemme dans *Maffei*, § 341. 5. *Boettiger* ILITHYA OU LA SORCIÈRE. Fréquentes répétitions sur des bas-reliefs d'une θεὰ κουροτρόφος, à laquelle les enfants sont remis, comme sur le bas-relief de la collection Albani § 97. 13., celui de Sigée, *Chois. Gouff.* VOY. PITT. 11, 38.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE DU TOME DEUXIÈME.

BAR-S.-SEINE. — Imp. de SAILLARD.







